Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor
Roberto Leher

Vice-reitora
Denise Nascimento

Coordenador do Fórum de Ciência e Cultura
Carlos Bernardo Vainer

Editora UFRJ

Diretor
Michel Misse

Diretora adjunta
Fernanda Ribeiro

Conselho Editorial
Michel Misse (presidente)
Eduardo Viveiros de Castro
Heloisa Buarque de Hollanda
Norma Côrtes
Renato Lessa
Roberto Lent

Victor Turner

Do ritual ao teatro
a seriedade humana de brincar

TRADUÇÃO
Michele Markowitz
Juliana Romeiro

REVISÃO TÉCNICA E ÍNDICE
Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz

Editora UFRJ
Rio de Janeiro
2015

Título original: *From ritual to theatre: the human seriousness of play.*
Copyright © 1982 by Performing Arts Journal Publications.
Originariamente publicado por Performing Arts Journal Publications New York.
Copyright © 2015 by Editora UFRJ, pela tradução.

Ficha Catalográfica elaborada pela
Divisão de Processamento Técnico – SIBI/UFRJ

T944d Turner, Victor W. (Victor Witter), 1920-1983.
Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar / Victor. Turner; tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz – Rio de Janeiro : Editora UFRJ : 2015.
186 p.; 14 x 21 cm – (Coleção Sociologia e Antropologia)
ISBN 978-85-7108-410-0

1. Teatro e sociedade. 2. Ritos e cerimônias. I. Título.

CDD: 306.4

1038 787
Universidade de Brasília
C. Exito
Licit. 1140
Ex. 1046476 9
Data 09.01.2019
BCE
792:301
T953f
=690
Ex 1

Copidesque
Thereza Vianna

Revisão
Josette Babo
Maíra Alves
Paula Halfeld

Índice
Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz

Capa e projeto gráfico
Ana Carreiro

Editoração eletrônica
Ana Carreiro
Giovani Borher

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fórum de Ciência e Cultura
Editora UFRJ
Av. Pasteur, 250
CEP 22290-902 – Praia Vermelha
Rio de Janeiro
Tel./Fax: (21) 2542-7646 / 2295-0346
Distribuição: (21) 2541-7946
Livraria Editora UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo.
http://www.editora.ufrj.br

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

Sumário

Introdução 7

Do liminar ao liminoide, no brincar, no fluxo e no ritual 25

Os dramas sociais e as histórias sobre eles 85

Ritual dramático/drama ritual 127

Papéis sociais na vida cotidiana e a vida cotidiana nos papéis sociais 145

Sobre o autor 177

Índice 179

Introdução

Os ensaios deste livro mapeiam minha viagem pessoal de descoberta, desde os estudos tradicionais de antropologia sobre performance ritual até um interesse vivo por teatro moderno, em especial o teatro experimental. De certa maneira, no entanto, a viagem foi também uma "volta do recalcado", pois minha mãe, Violet Witter, foi uma das fundadoras e atrizes do Teatro Nacional Escocês, em Glasgow, que almejou, nos anos 1920, ser o equivalente do grande Teatro Abbey, de Dublin, se não uma resposta a ele. Infelizmente, contaminados pelos seus antecedentes calvinistas e normandos, os celtas escoceses não conseguiram reproduzir a inebriante eloquência nacionalista ou a rígida metalinguagem política de uma Irlanda que lutava por sua independência, uma Irlanda rica em bardos e dramaturgos. O Teatro Nacional não durou muito. Mas minha mãe permaneceu uma mulher do teatro até o fim e, como Ruth Draper, faria apresentações solo, construindo seu repertório a partir de vozes rebeldes (naquela época) tais como Ibsen, Shaw, Strindberg, O'Casey, Olive Schreiner e Robert Burns (autor da canção "A man's a man for a' that"). Tinha também algo de feminista e incluiu entre seus papéis uma seleção intitulada "Grandes mulheres de grandes peças teatrais", que variava de Eurípedes, passando por Shakespeare e Webster, Congreve e Wycherly, até um peculiar grupo de autores "modernos", como James Barrie, Fiona MacLeod (na verdade, o crítico William Sharp em sua versão celta "travestida"), Clemence Dane (a rainha Elizabeth da peça *Will Shakespeare*) e Shaw outra vez (*Great Catherine* e *Candida*). O tema recorrente nos roteiros era o carisma feminino, uma espécie de realeza voluntária ou inata capaz de intimidar pretensos machos dominantes. Meu pai, por sua vez, era engenheiro eletricista (ou, nos Estados Unidos, "eletrônico"), um criativo homem de negócios que

trabalhou intensivamente com John Logan Baird, pioneiro no desenvolvimento da televisão. Tinha pouco interesse ou entendimento de teatro, embora adorasse os romances de H. G. Wells (especialmente os de ficção científica), com quem se encontrou uma vez. Inevitavelmente, naqueles dias de C. P. Snow[1] em que as "duas culturas", mais do que o "Leste e Oeste" de Kipling, "jamais poderiam se encontrar", eles se divorciaram e me deixaram, um fervoroso nacionalista escocês, apesar dos apenas 11 anos de idade, em Bournemouth, no mais longínquo sul da Inglaterra, com meus avós maternos, que àquela época estavam já aposentados. Embora o frequentado balneário tenha sido homenageado de maneira intermitente por Verlaine e Rimbaud, Walter Scott, Tolstói, Robert Louis Stevenson, James Elroy Flecker e outros autores menos importantes, foi sua natureza, e não sua cultura, que me tocou; as paisagens marítimas e os promontórios, a proximidade da Floresta Nova, com seus pinheiros perfumados. Separado efetivamente de meus pais (minha mãe percorreu o sul da Inglaterra, ensinando elocução e os princípios de Delsarte para moças em diversas Free Schools, enquanto meu pai, ainda na Escócia, "foi à falência" na depressão dos anos 1930), vaguei entre as artes e as ciências, os esportes e os clássicos. Aos 12 anos, ganhei um prêmio por um poema sobre Salamis que despertou o escárnio de meus colegas de turma durante muitos anos e me forçou a chamar atenção como um jogador de futebol e de críquete um tanto violento – vergonhosamente acabei recebendo o apelido de "Tanque" – para apagar o estigma de sensível.

Portanto, não foi uma surpresa que eu tenha me tornado antropólogo, membro de um campo disciplinar situado desconfortavelmente entre os que promovem a "ciência da cultura", segundo o modelo das ciências naturais do século XIX, e os que demonstram como "nós" (ocidentais) podemos compartilhar da humanidade dos outros (não ocidentais). Aqueles tratam do materialismo monointencional; estes, da

[1] C. P. Snow foi um físico e romancista inglês que, em *Duas culturas*, defendeu a posição de que as ciências exatas e as humanas são incompatíveis. (N. da T.)

comunicação mútua. Ambas as abordagens são provavelmente necessárias. Devemos tentar descobrir como e por que distintos conjuntos de seres humanos divergentes temporal e espacialmente são semelhantes e diferentes em suas manifestações culturais; também devemos explorar por que e como todos os homens e todas as mulheres, se fizerem um esforço, podem compreender uns aos outros. Inicialmente, estudei com os "estrutural-funcionalistas" britânicos, não apenas descendentes dos filósofos britânicos empiristas Locke e Hume, mas também dos positivistas franceses Compte e Durkheim. Alguns marxistas de gabinete acusaram os que entre nós, nos anos 1950, viveram perto do "povo" em aldeias da África, da Malásia e da Oceania, em diversos casos durante muitos anos, de "usar" o funcionalismo estrutural para fornecer a objetivação "científica" de uma ideologia inquestionável (colonialismo na antropologia pré-guerra, neoimperialismo atualmente). Essa versão moderna e severa dos "cabeças redondas" do século XVII – uma faixa infravermelha do espectro mundial das Maiorias Moralistas – tornou-se tão obcecada com o poder que não consegue perceber os muitos níveis do senso de complexidade de se vivenciar vidas humanas em primeira mão (daí a ironia e a possibilidade de serem perdoados).

Universidade de Brasília - Biblioteca

Meu treinamento para o trabalho de campo despertou o cientista em mim – a herança paterna. Minha experiência de campo revitalizou o dom materno do teatro. Encontrei um meio-termo ao inventar uma unidade de descrição e análise que chamei de "drama social". No campo, onde não vivemos em nenhuma "torre de marfim", eu e minha família passamos quase três anos em aldeias africanas (ndembu, lamba, kosa, gisu), na maior parte do tempo em choupanas de palha. A toda hora algo parecido com um "drama" emergia, até mesmo irrompia, no que de outro modo seriam as superfícies relativamente lisas da vida social. Para o cientista dentro de mim, tais dramas sociais revelavam as relações "taxonômicas" entre os atores (laços de parentesco, posições estruturais, classes sociais, status político e assim por diante), seus vínculos contemporâneos e discrepâncias de interesse e afinidade, suas redes de relações pessoais e seus relacionamentos informais. Para o artista em mim, o drama revelava o caráter individual, o estilo pessoal,

a capacidade retórica, as diferenças morais e estéticas e as escolhas apresentadas e levadas a cabo. Sobretudo, fazia-me perceber o poder dos símbolos na comunicação humana. Esse poder é inerente não apenas aos léxicos compartilhados e às gramáticas das línguas faladas e escritas, mas também ao ardiloso ou poético artesanato individual de falar por meio de tropos persuasivos: metáforas, metonímias, oximoros, "*wise words*" (uma modalidade de fala dos apaches do oeste) e muitos outros. A comunicação por meio de símbolos tampouco está limitada às palavras. Cada cultura, cada pessoa que a ela pertence, usa o repertório sensorial completo para transmitir mensagens, tanto no nível individual – gesticulações manuais, expressões faciais, posturas de corpo, respiração rápida, pesada ou leve, lágrimas – quanto no nível cultural – gestos estilizados, passos de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, tais como marchar, as brincadeiras e os lances de jogos, esportes e rituais. Claude Lévi-Strauss foi um dos primeiros a chamar nossa atenção para os diversos "códigos sensoriais" por meio dos quais a informação pode ser transmitida e como eles podem ser combinados e mutuamente "traduzidos".

Talvez, se não tivesse sido exposto precocemente ao teatro – minha primeira memória clara de uma peça foi a versão de Sir Frank Benson de *A tempestade*, quando eu tinha 5 anos –, eu não teria sido alertado para o potencial "teatral" da vida social, especialmente em comunidades tão coesas como as aldeias africanas. Mas ninguém poderia deixar de notar a analogia, de fato a homologia, entre as sequências de eventos supostamente "espontâneos" que evidenciavam plenamente as tensões existentes naquelas aldeias e a "forma processual" característica do drama ocidental, de Aristóteles em diante, ou da saga e dos épicos ocidentais, embora em escala limitada ou em miniatura. Acima de tudo, ninguém poderia deixar de reconhecê-lo quando o "tempo dramático" toma o lugar da vida social rotineira. O comportamento assume o caráter conhecido pelos neurobiólogos como "ergotrópico". Em seus termos, ele passa a exibir "excitação, atividade intensificada e resposta emocional". Se eu tivesse os meios técnicos para medição, sem dúvida poderia ter encontrado nos "atores" marcadores como "descargas simpáticas

aumentadas", além de "batimentos cardíacos e pressão sanguínea elevados, secreção de suor, dilatação pupilar e a inibição da função motora e secretora gastrointestinal" (Lex, 1979, p. 136).

Em outras palavras, durante um drama social, o clima emocional do grupo fica cheio de trovões, relâmpagos e vendavais! Alguma ruptura pública se dá no funcionamento normal da sociedade, e ela pode variar desde uma grave transgressão no código de boas maneiras até um ato de violência, um espancamento ou mesmo um homicídio. Tal ruptura pode resultar de um sentimento real – talvez um crime passional –, ou pode ser calculada friamente – um ato político designado a desafiar a estrutura de poder existente. Mais uma vez, a ruptura pode assumir a forma de um acaso infeliz: uma discussão em torno de canecas de cerveja, uma palavra imprudente ou ouvida por acaso, uma briga que não foi premeditada. No entanto, uma vez que os antagonismos se tornam públicos, os integrantes de um grupo inevitavelmente tomam partidos ou tentam reconciliar as partes. E assim a *ruptura* evolui para uma *crise*, e os críticos da crise procuram restaurar a paz. Tais críticos geralmente são os mais interessados em manter o *status quo ante*: anciões, legisladores, administradores, juízes, sacerdotes e oficiais da comunidade em questão. Todos ou alguns desses tentam aplicar a *maquinaria de reparação* – para "apartar" brigas, "remendar" laços sociais quebrados, "tapar buracos" abertos no "tecido social" –, e o fazem pelos meios jurídicos nos tribunais e por processo judicial ou pelos meios rituais fornecidos pelas instituições religiosas: adivinhação das causas escondidas do conflito social (bruxaria, ira ancestral, descontentamento dos deuses), sacrifício profilático, ritual terapêutico (entre eles, o exorcismo dos espíritos maléficos e o ato de beneficiar os espíritos "bons") e a descoberta do melhor momento para executar um importante ritual que celebre os valores, os interesses em comum e a ordem moral da comunidade cultural maior, transcendendo as divisões do grupo local. O drama social é concluído – se é que podemos dizer que possui um "último ato" – na reconciliação das partes em luta ou na aceitação de que podem não concordar entre si, o que pode envolver a separação de uma minoria dissidente da comunidade original em busca de nova moradia (trata-se

do tema do Êxodo, mas isso também pode ser exemplificado em escala menor pela divisão das aldeias da África central).

Em sociedades modernas de larga escala, os dramas sociais podem variar desde conflitos locais até as revoluções nacionais ou já surgir sob a forma de uma guerra entre nações. Em todos esses casos, desde a esfera familiar e da aldeia até o conflito internacional, os dramas sociais revelam camadas "subcutâneas" de estrutura social, pois todo "sistema social", da tribo à nação e ao campo das relações internacionais, é composto por muitos "grupos", "categorias sociais", status e papéis, todos organizados em hierarquias e divididos em segmentos. Em sociedades de pequena escala, há oposições entre clãs, subclãs, linhagens, famílias, grupos etários, associações religiosas e políticas e muitos outros. Mesmo em nossas sociedades industriais, estamos familiarizados com oposições entre classes, subclasses, grupos étnicos, seitas e cultos, regiões, partidos políticos e associações baseadas em gênero, divisão do trabalho e faixa etária. Outras sociedades estão divididas internamente por casta e ofício tradicional. Os dramas sociais têm o costume de ativar essas *oposições* "classificatórias", entre as quais: *facções* (que podem ultrapassar castas tradicionais, classes ou *divisões* entre linhagens na busca de interesses contemporâneos imediatos); *movimentos de "revitalização" religiosa*, que podem mobilizar antigos inimigos "tribais" numa oposição conjunta contra colonizadores estrangeiros com tecnologia militar superior; *alianças* internacionais e *coligações* de grupos ideologicamente díspares que se encontram diante de um inimigo comum (muitas vezes igualmente heterogêneo em sua constituição nacional, religiosa, de classe, ideológica ou econômica) e de interesses imediatos comuns, transformando esses interesses em *conflitos*.

Assim, mesmo em seus momentos aparentemente de maior quietude, a vida social está "grávida" de dramas sociais. É como se cada um de nós tivesse uma cara de "paz" e uma de "guerra", como se fôssemos programados para a cooperação, mas preparados para o conflito. O drama social é o modo agonístico primordial e perene. No entanto, à medida que nossa espécie caminha ao longo do tempo e se torna mais hábil no uso e na manipulação de símbolos, à medida que o nosso domínio tecnológico sobre a natureza e os nossos poderes de autodestruição cresceram exponencialmente nos últimos milhares de anos, nos tornamos mais aptos a inventar modalidades culturais de confrontar, compreender, atribuir significado e, às vezes, lidar com as crises – a segunda etapa do inevitável drama social que nos persegue em todos os tempos e lugares e em todos os níveis de organização sociocultural. A terceira etapa, as modalidades de reparação, que sempre contêm pelo menos o germe da autorreflexividade, um meio público de avaliar o nosso comportamento social, trocou o domínio da lei e da religião pelo das várias artes. A complexidade crescente da divisão social e econômica do trabalho, que permitiu que a especialização e a profissionalização escapassem da incrustação no contínuo processo social total, também forneceu sistemas socioculturais complexos com ferramentas eficazes de autoavaliação. Por meio de gêneros como o teatro, incluindo o teatro de marionetes e o de sombras, as danças dramáticas e a contação profissional de histórias, são apresentadas performances que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças mais prezadas, retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles e, no geral, refletir sobre sua situação atual no "mundo" conhecido.

Assim, as raízes do teatro provêm do drama social, e o drama social se encaixa bem com a abstração de Aristóteles sobre a forma dramática das obras dos dramaturgos gregos. Mas, em sociedades urbanas e complexas na escala de "civilizações", o teatro se tornou um domínio especializado no qual é legítimo experimentar modalidades de apresentação, muitas das quais desviam radicalmente (e, de fato, conscientemente) do modelo aristotélico. Porém, esses desvios sofisticados estão implícitos no fato de que o teatro deve sua gênese à terceira fase do drama social, uma fase que é em essência uma tentativa de atribuir significado aos eventos "sociais dramáticos" pelo processo que Richard Schechner recentemente descreveu como "restaurar o passado". O teatro, portanto, é uma hipertrofia, um exagero do processo jurídico e ritual; não se trata de uma simples reprodução de todo o processo "natural" do drama social. Assim, há no teatro algo do caráter investigativo, julgador e até

punitivo da "lei em ação", e algo do caráter sagrado, mítico, numinoso ou mesmo "sobrenatural" da ação religiosa – podendo culminar em sacrifício. Grotowski entendeu bem esse aspecto com seus termos "ator sagrado" e "sacrossecular".

As escolas positivistas e funcionalistas de antropologia, em cujos conceitos e métodos fui inicialmente educado, deram-me apenas uma visão limitada da dinâmica dos dramas sociais. Eu podia contar as pessoas envolvidas, identificar seus papéis sociais e status, descrever seu comportamento, coletar, de outras pessoas, informações biográficas sobre elas e situá-las estruturalmente no sistema social da comunidade em que o drama social se dera. Mas esse jeito de tratar "fatos sociais como coisas", como o sociólogo francês Durkheim orientou os investigadores a fazerem, ofereceu pouco entendimento sobre os motivos e as personalidades dos atores nesses eventos emocionais, "significativos" e saturados de deliberações. Com pausas temporárias para estudar os processos simbólicos, as teorias de interação simbólica, os pontos de vista dos sociólogos fenomenologistas e os dos estruturalistas e "desconstrutivistas" franceses, acabei gravitando em direção à postura básica delineada pelo grande pensador social alemão, cujas fotos lembram um velho camponês grisalho, Wilhelm Dilthey (1833-1911). Essa postura depende do conceito de experiência (em alemão, *Erlebnis*, ao pé da letra "aquilo que foi *vivenciado*"). Kant argumentou que os dados da experiência não têm "forma". Dilthey discordava. Ele defendia que qualquer "diversidade" distinguível, seja ela uma formação natural, um organismo, uma instituição cultural ou um evento mental, contém certas relações formais que podem ser analisadas. Dilthey chamou essas relações de "categorias formais": unidade e multiplicidade, semelhança e diferença, o todo e a parte, grau e outros conceitos elementares. Como resumiu H. A. Hodges ao escrever sobre Dilthey:

> Todas as formas de pensamento discursivo, quando analisadas pela lógica formal, e todos os conceitos fundamentais da matemática podem ser reduzidos a essas categorias formais. Elas são uma rede capaz de enquadrar todo pensamento sobre qualquer assunto. E são aplicáveis a todos os objetos de pensamento possíveis, *mas não expressam a natureza peculiar de nenhum deles*, e, da mesma forma que não se pode compreender nada sem essas categorias, *nada pode ser compreendido apenas com elas*. (Hodges, 1953, p. 68-69, grifo meu)

Dilthey argumenta então que, em seu aspecto formal, a experiência é mais rica do que aquilo que as categorias formais gerais podem dar conta. Não é que o sujeito que vivencia a experiência *imponha* ao mundo físico categorias como espaço, substância, interação causal e assim por diante, ou, ao "mundo da mente", categorias como duração, liberdade criativa, valor, significado e outras. Na verdade, os dados da experiência são "instinto com forma", e o trabalho do pensamento é extrair "o sistema estrutural" implícito em qualquer *Erlebnis* distinguível ou unidade de experiência, seja isso um caso de amor, uma *cause célèbre* histórica, como o caso Dreyfus, ou um drama social.

De acordo com Dilthey, as estruturas de experiência não são as "estruturas cognitivas" sem vida, estáticas e "sincrônicas" tão amadas pelos "estruturalistas de pensamento" que dominam a antropologia francesa já há tanto tempo. É claro que a cognição é um aspecto ou uma "dimensão" importante de qualquer estrutura de experiência. O pensamento clarifica e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e volição, fontes respectivamente de juízos de valor e preceitos. Por trás do retrato-mundo de Dilthey, está o fato básico do ser humano total (o "homem vivo" de Lawrence) lidando com seu ambiente, suas percepções, seus pensamentos e desejos. Como diz ele, "a vida abraça a vida". E como continua Hodges: "Todas as estruturas intelectuais e linguísticas que os filósofos estudam, e de cujas complexidades e obscuridades surgem os problemas da filosofia, são incidências dessa interação entre o homem e seu mundo" (Hodges, 1953, p. 349).

Para mim, a antropologia da performance é parte essencial da antropologia da experiência. De certa forma, como Dilthey defendeu diversas vezes, todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si mesmo uma análise e uma explicação da vida. Ao longo de todo o processo da performance,

o que normalmente fica fechado nas profundezas da vida sociocultural, inacessível à observação e à razão cotidianas, é convocado – Dilthey usa o termo *Ausdruck*, "uma expressão", genitivo de *ausdrucken*, que ao pé da letra significa "espremer, extrair". O "significado" é extraído de um evento que foi vivenciado diretamente pelo dramaturgo ou pelo poeta, ou que conclama para a compreensão (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Uma experiência em si é um processo que "extrai" uma "expressão" que a completa. Aqui a etimologia de "performance" pode nos dar uma pista útil, pois o termo nada tem a ver com "forma", mas é derivado do francês arcaico *parfournir*, "completar" ou "fazer completamente". Uma performance, portanto, é o apropriado *finale* de uma experiência. A apresentação de Dilthey dos cinco "momentos" de *Erlebnis* tem uma estrutura processual geneticamente conectada. Cada *Erlebnis* ou experiência distintiva tem: 1) um núcleo perceptivo – prazer ou dor podem ser sentidos mais intensamente do que comportamentos que já se tornaram rotineiros e repetitivos; 2) imagens de experiências passadas são evocadas com "extraordinária clareza, força de sentido e energia de projeção" (Dilthey apud Makreel, 1975, p. 141); 3) os eventos do passado, no entanto, permanecem inertes a menos que os sentimentos originalmente vinculados a eles sejam revividos plenamente; 4) o "significado" é gerado pela reflexão "profunda" a respeito das interconexões entre os eventos do passado e os do presente. Aqui Dilthey faz uma distinção entre "significado" (*Bedeutung*) e valor (*Wert*). O valor pertence essencialmente a uma experiência num presente consciente e é inerente ao desfrute afetivo do presente. Os valores não são intimamente conectados entre si de uma forma sistemática. Como diz Dilthey:

> Do ponto de vista do valor, a vida se apresenta como uma variedade infinita de valores-existência positivos e negativos. É como um caos de harmonias e dissonâncias. Cada um deles é uma estrutura tonal que preenche um presente; mas eles não mantêm *qualquer relação musical* uns com os outros. (Dilthey, 1924, grifo meu)

No entanto, o processo de descobrir e estabelecer "significado consiste justamente em juntar numa 'relação musical' o passado e o presente". Só que não é suficiente possuir um significado para si; 5) uma experiência nunca se completa verdadeiramente até se "expressar", isto é, até que seja comunicada com termos inteligíveis para outros, sejam esses termos linguísticos ou não. A cultura em si é o conjunto de tais expressões – a experiência dos indivíduos à disposição da sociedade e acessível à penetração simpática de outras "mentes". É por essa razão que Dilthey pensou a cultura como uma "mente objetivada" (*objectiver Geist*). De acordo com ele, "nosso conhecimento sobre o que é dado na experiência é estendido através da interpretação das objetivações da vida, e essa interpretação, por sua vez, apenas se torna possível quando se exploram as profundezas da experiência subjetiva" (Dilthey, 1976, p. 195-196). Assim, podemos conhecer nossas próprias profundezas subjetivas tanto ao examinar as objetivações significativas "expressas" por outras mentes, quanto por introspecção. De forma complementar, examinar detidamente a nós mesmos pode nos dar pistas sobre a penetração de objetivações da vida geradas a partir das experiências dos outros. Há uma espécie de "círculo hermenêutico" nesse raciocínio, ou melhor, um tipo de "espiral", pois cada volta transcende a anterior.

Dilthey divide as expressões em várias classes. Existem as "ideias", que podem ser transmitidas de forma precisa, já que têm alto grau de generalidade. Mas elas nada nos dizem sobre a consciência da pessoa específica na qual as ideias surgiram. "Nossa compreensão aqui é precisa, mas não é profunda", observa ele. "Ela nos diz que ideia uma pessoa tem, mas não como chegou a ela" (Dilthey, 1927, p. 205-206). Uma segunda classe de expressão são os "atos" humanos. Todo ato, argumenta Dilthey, é a execução de um propósito, uma escolha, e, já que a relação entre ato e propósito é íntima e regular, o propósito pode ser lido no ato. O ato foi feito não para expressar o propósito, mas para cumpri-lo; no entanto, para um observador de fora, ele expressa aquilo que cumpre (Hodges, 1953, p. 130). Isso se aplica não apenas aos atos da vida privada de um agente, mas também aos atos públicos de legisladores e ao comportamento das massas em situações públicas. Ao descrever e

analisar dramas sociais na África e em outros lugares, tornei-me muito consciente da relação entre atos, propósitos e metas, embora talvez pudesse ir mais longe que Dilthey para perceber muitos atos como a expressão e o cumprimento de *propósitos e metas inconscientes*.

Esse componente formativo inconsciente é até mais importante quando envolve uma terceira classe de expressões – as obras de arte. Dilthey devia estar ciente de sua importância quando escreveu: "Reuni diante de mim todas as obras artísticas, literárias e científicas de Goethe e seus demais escritos. [...] Aqui o problema de entender a realidade interna pode ser resolvido, *em certo sentido, melhor do que* fez o próprio Goethe" (Dilthey, 1927, p. 206). Obras de arte são muito diferentes de expressões de experiência política, que se localizam sob o poder de interesses egoístas ou partidários, suprimindo, distorcendo ou falsificando os produtos de uma experiência autêntica. Os artistas não têm motivo para enganar ou esconder, eles buscam encontrar a forma expressiva perfeita para sua experiência. Como escreveu Wilfred Owen: "Os poetas de verdade devem ser verdadeiros". De alguma forma, eles têm uma apreensão inocente desse estranho espaço liminar – presente em todos nós, mas muito mais eloquente nos artistas – em que, como escreve Dilthey, "a vida se revela numa profundeza inacessível à observação, à reflexão e à teoria" (Dilthey, 1927, p. 207). No entanto, uma vez "expressa" como obra de arte, leitores, espectadores e ouvintes podem refletir sobre as experiências, já que são mensagens confiáveis das profundezas de nossa espécie, vida humanizada se expondo, por assim dizer.

Para recapitular, traçamos, então, um caminho da terceira fase do drama social à performance teatral, a qual está relacionada ao "quinto momento" do que Dilthey entendia como *Erlebnis*, ou unidade estruturada de experiência. É nesse momento que o poeta, o artista, ou o dramaturgo "desdobram imagens além dos limites da realidade" (Dilthey, 1924, p. 137). O artista tenta penetrar a própria essência de *Erlebnis*. Ao fazê-lo, abre as portas para as profundezas nas quais "a vida compreende a vida".

Nos últimos cinco anos, fui apresentado diretamente por Richard Schechner ao teatro experimental que floresceu nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, mas que, infelizmente, hoje parece ter perdido a força. Muitos dos ensaios deste livro se relacionam com as teorias e as práticas de Schechner como produtor. Seu teatro estava vivo para os dramas sociais do nosso tempo e buscava compreender a natureza de sua situação desdobrando "imagens além dos limites da realidade". De fato, todo o processo que ele colocava em marcha após decidir seu tema dramático era praticamente uma transformação, em termos evidentes e públicos, do que era para Dilthey o movimento interno da experiência direta (*Erlebnis*) ao seu efeito significativo e estético como obra de arte. A "experiência direta", em geral, era algum problema da vida pessoal de Schechner ou de sua companhia teatral, The Performance Group. Ele então se empenhava em encontrar um "texto" ou um "roteiro" que lhe servisse de espelho, de aparato reflexivo, para examinar seu problema. A "experiência direta" também envolvia o processo de escolha do elenco da peça, cujas complexidades eu não tenho espaço para discutir aqui. Depois começava o processo de "oficina", que muitas vezes durava mais de um ano e que cheguei a comparar a um acampamento na floresta no qual os noviços são iniciados nos ritos africanos de circuncisão, dedicam-se à transmissão de sabedoria esotérica, recebem treinamento para técnicas úteis e práticas, são sujeitos a provações e confrontados com figuras mascaradas numinosas que representam ancestrais e deidades tribais remotos e retratam mitos de origens, e, efetivamente, têm suas personalidades sociais prévias dissolvidas para que possam "crescer outra vez", para usar uma expressão africana amplamente conhecida, como pessoas com autodisciplina e maturidade. Como é costume no teatro "pós-moderno" (ou seja, após a Segunda Guerra Mundial), o texto às vezes é composto – ou o roteiro original é decomposto e então recomposto – durante os ensaios. Textos não têm privilégios. O espaço teatral, os artistas, os diretores, as mídias usadas (amplificação e distorção das falas, telas de televisão, projeção de filmes, slides, fitas cassete, música, sincronia labial, fogos de artifício e muito mais), a constante separação entre o papel e o ator

por muitos aparatos, tudo isso é combinado e recombinado livremente como reflexos de uma vontade comum que surge nos raros momentos de *communitas* vivenciados entre os componentes humanos da companhia teatral.

Esses múltiplos e indeterminados meios e códigos são respostas temporárias e experimentais à *experiência* dos membros da subcultura do teatro pós-moderno como integrantes da nova biosfera-noosfera (em termos teilhardianos). Trata-se de respostas criadas pelo salto qualitativo das comunicações e dos transportes globais, pela computadorização de incontáveis bits de informação, pela propagação tentacular de corporações multinacionais lideradas por oligarquias invisíveis que se esquivam do reconhecimento político direto, e, acima de tudo, pela espada de Dâmocles: a destruição nuclear que, objetivamente, ameaça tudo e, subjetivamente, detém o progressivismo "moderno" e humanista. Schechner enfatizou esse ponto num artigo recente, "The end of humanism", publicado na revista *Performing Arts Journal*. No entanto, no artigo, ele equipara "experiência" com "acontecimentos comuns ao longo de um plano linear", com "narrativa" (Schechner, 1979, p. 11) e com "o significativo" (Schechner, 1979, p. 13), limitando-a à visão "moderna" renascentista, atualmente ultrapassada, de ação humana. Mas o termo não pode ser circunscrito tão estreitamente no espaço e no tempo. "Experiência" é uma palavra que sobrevive em muitas formas cognatas de diversas línguas derivadas do proto-indo-europeu. Numa analogia com a geologia, a arqueologia e a psicologia de profundidade, talvez seja possível considerar a etimologia dos termos-chave de línguas maiores como sistemas de vários níveis, cujos estratos são compostos de camadas históricas de "experiência" depositadas sucessivamente. Afinal, etimologia é um modo de "restaurar o passado", uma forma de "autorreflexividade" linguística. A crosta geológica da terra, com seus muitos níveis, está "viva" (pensem na erupção do monte Santa Helena); mais ainda está a "mente" ou a "psique" humana, com seus níveis consciente, pré-consciente e inconsciente, cada um subdividido em camadas depositadas por repetidas "experiências traumáticas" ou dramáticas. Os neurobiólogos do sistema nervoso central reconhecem

estruturas "arcaicas" que sobreviveram no cérebro, no encéfalo frontal e no sistema nervoso autônomo e que continuam a interagir com o neocórtex. Do mesmo modo, os "sentidos" passados de uma palavra moderna influenciaram sua nuvem atual de significado.

Alguns eruditos, como Julius Pokorny (*Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 1959), estabelecem a origem remota do termo "experiência" na base ou raiz indo-europeia hipotética **per-*, "tentar, aventurar-se, arriscar-se", da qual surgiu o grego *peira*, "experiência", a fonte da palavra "empírico". Ela é também a raiz verbal do **feraz* germânico, que originou o *faer* do inglês arcaico, "perigo, calamidade repentina", que gerou a palavra *fear*, "medo", do inglês moderno. Assim, já podemos ver as direções "cognitivas" tomadas pelo **per-* ao longo da rota grega, e direções afetivas, tomadas pela rota germânica – que certamente teriam interessado a Dilthey! No entanto, de forma mais direta, "experiência" deriva, *via* inglês médio e francês arcaico, da *experientia* latina, "julgamento, prova, experimento", que, por sua vez, vem de *experiens*, particípio presente de *experiri*, "tentar, testar", em que *ex-*, "fora", junta-se à raiz *per*, de *peritus*, "experiente, aquele que aprendeu por meio de tentativas". A forma sufixada estendida de **per-* é **peri-tlo*, de onde vêm os termos latinos *periclum* e *periculum*, "provação, perigo, risco". Mais uma vez, podemos ver a experiência associada ao risco, inclinando-se para o "drama", para a crise, e não para um aprendizado cognitivo e monótono! A forma sufixada do indo-europeu **per-*, **per--ya*, surge no grego *peria*, como já mencionado, mas o que faltou falar é que "pirata" vem da palavra grega *via peirates*, "atacante", derivado de *perian*, "atentar, atacar". Voltando ainda mais, etimologistas como Walter Skeat e Pokorny acreditam que a raiz verbal **per-* faça parte de um grupo fonético semelhante, cujo conceito central talvez seja a base de preposições e prevérbios com o significado principal de "para a frente", "através de". Daí o verbo grego *perao*, que significa "passar *através de*". Se considerarmos as instituições culturais e as modalidades simbólicas, em termos diltheyanos, como as secreções cristalizadas de experiências individuais e coletivas de seres humanos que já viveram, talvez possamos entender a palavra "experiência" como um viajante

experiente através do tempo! Ou podemos usar a metáfora de uma "árvore" cuja raiz principal é a ideia de "passagem perigosa" e até de "rito de passagem". De **per-* também derivam as palavras inglesas *fare*, "passagem, bilhete, tarifa", e *ferry*, "travessia, barca" – de acordo com a lei de Grimm, que descreve as mudanças regulares que as consoantes oclusivas indo-europeias sofreram na representação germânica (no caso, de *p* para *f*). Por fim, da mesma forma que "experiência", a palavra "experimento" é derivada do termo latino *experiri*, "tentar ou testar". Se juntarmos esses vários sentidos, teremos um sistema semântico em "camadas" focado na "experiência", que a retrata como uma viagem, um teste (do eu, das suposições sobre os outros), uma passagem ritual, uma exposição ao perigo ou ao risco, uma fonte de medo. Por meio da experiência, "pagamos nossa passagem" "com medo" pelos "perigos", trilhando passos "experimentais". Tudo isso se encaixa com a descrição de Dilthey para *erleben*, "vivenciar" uma sequência de eventos – que podem ser um ritual, uma peregrinação, um drama social, a morte de um amigo, um parto demorado ou outras vivências (*Erlebnisse*). Tal experiência é incompleta, a menos que um de seus "momentos" seja uma "performance", um ato de retrospecção criativa no qual é atribuído "significado" aos eventos e às partes da experiência – mesmo que o significado seja o de que "não há significado". Assim, a experiência é tanto "vivenciar" como "pensar em retrospectiva". Ela é também "vontade ou desejo de seguir em frente", isto é, estabelecer metas e modelos para experiências futuras em que, espera-se, os erros e os perigos de experiências passadas serão evitados ou eliminados.

Teatro "experimental" é nada menos que teatro "representado"; em outras palavras, é a experiência "restaurada", o momento no processo experimental – aquele "momento" muitas vezes prolongado e internamente segmentado – em que o significado emerge no ato de se "reviver" a experiência original (frequentemente um drama social percebido subjetivamente) e recebe uma forma estética adequada. Essa forma então se torna uma peça de sabedoria comunicável, que, por meio de *Verstehen* (compreensão), ajuda os outros a entenderem melhor não apenas a si próprios, mas os tempos e as condições culturais que

compõem sua "experiência" geral da realidade. Mesmo abordando o assunto de pontos de partida distintos, tanto Schechner como eu vislumbramos o teatro como um meio importante para a transmissão intercultural das modalidades de experiência levadas a cabo dolorosamente. Talvez a compreensão transcultural perfeita nunca seja alcançada, mas se encenarmos os dramas sociais, rituais e as performances teatrais uns dos outros, plenamente cientes das evidentes características dos cenários socioculturais originais, o próprio tamanho e a intensidade do que Schechner chama de "processo de treinamento-ensaio-preparo" deve conduzir os atores a "outras maneiras de enxergar" e apreender a "realidade" que nossas formações simbólicas buscam eternamente abranger e expressar.

Comecei esta introdução com uma nota autobiográfica e vou terminá-la com um apelo para a compreensão cultural global. Em Charlottesville, na Virgínia, onde agora leciono na universidade, a frase "O sr. Jefferson teria aprovado isso"[2] é o selo de aprovação de qualquer ação. Imagino que, correlativamente, "O professor Dilthey teria aprovado" as tentativas feitas por um punhado de antropólogos, estudiosos e profissionais do teatro de criar uma antropologia e um teatro experimental que buscassem "compreender as outras pessoas e suas expressões com base na experiência, na autocompreensão e na constante interação entre eles" (Dilthey, 1976, p. 218). Aqui as "outras pessoas" são as de qualquer cultura e de qualquer país cujos registros são ricos o suficiente para serem aproveitados com propósitos performáticos. As etnografias, as literaturas, os rituais e as tradições teatrais do mundo hoje encontram-se, através da performance, abertos para nós como a base de uma nova síntese transcultural comunicativa. Pela primeira vez podemos estar caminhando em direção a um compartilhamento de experiências culturais, as múltiplas "formas da mente objetivada", restauradas pela performance em sua configuração original e afetuosa. Pode ser um humilde passo para a humanidade em direção oposta à da destruição que certamente aguarda nossa espécie se continuarmos

2 Terceiro presidente dos Estados Unidos, natural de Charlottesville. (N. da T.)

a cultivar a incompreensão deliberada e mútua em prol do poder e do lucro. *Podemos* aprender com a experiência – com a encenação e com a performance das experiências culturalmente transmitidas dos outros, seja com gente do campo ou com gente ilustrada.[3]

Referências

DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften*. Estugarda: Teubner; Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1924. v. 6.

______. Estugarda: Teubner; Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1927. v. 7.

______. *Selected writings*. Edição e introdução: H. P. Rickman. Londres: Cambrigde University Press, 1976. 1. ed.: 1883-1911.

HODGES, H. A. *The philosophy of Wilhelm Dilthey*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953.

LEX, Barbara. Neurobiology of ritual trance. In: D'AQUILI, E.; LAUGHLIN, C.; MCMANUS, J. (org.). *The spectrum of ritual*. Nova York: Columbia University Press, 1979. p. 117-151.

MAKREEL, Rudolf. *Dilthey*: philosopher of the human studies. Nova Jersey: Princeton University Press, 1975.

POKORNY, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Berna: Francke, 1959.

SCHECHNER, Richard. The end of humanism. *Performing Arts Journal*, v. 4, n. 1-2, p. 10-11, 1979.

[3] No original: "We *can* learn from experience – from the enactment and performance of the culturally transmitted experiences of others – peoples of the Heath as well as of the Book". (N. do E.)

Do liminar ao liminoide, no brincar, no fluxo e no ritual

Um ensaio sobre simbologia comparativa

Em primeiro lugar, vou descrever o que quero dizer com "simbologia comparativa" e como, em geral, ela difere de disciplinas tais como a "semiótica" (ou a "semiologia") e a "antropologia simbólica", que também se interessam pelo estudo de noções como símbolos, signos, sinais, significações, índices, ícones, significantes, significados, veículos de signo, *denotata*, etc. Gostaria de discutir alguns tipos de processos e cenários socioculturais em que novos símbolos, verbais e não verbais, tendem a ser gerados. Isso me permitirá fazer uma comparação dos fenômenos "liminar" e "liminoide", termos que explicarei em breve.

De acordo com o *Webster's new world dictionary*, "simbologia" é "o estudo ou a interpretação de símbolos"; é também a "representação ou expressão por meio de símbolos". O termo "comparativa" significa apenas que este ramo do conhecimento usa a comparação como método, assim como a linguística comparativa. Em termos de extensão e escopo de dados e problemas, a simbologia comparativa é mais específica do que a "semiótica" ou a "semiologia" (para usar a terminologia de Saussure e Roland Barthes) e mais abrangente do que a "antropologia simbólica". "Semiótica", como todos sabem, é "a teoria geral dos signos e dos símbolos, em especial a análise da natureza e da relação dos signos na linguagem, que comumente inclui três áreas: sintática, semântica e pragmática".

1) *Sintática*: As relações formais dos signos e dos símbolos entre si, independentemente de seus usuários ou de suas referências externas; a organização e a relação de grupos, frases, orações, sentenças e estruturas de sentença.

2) *Semântica*: A relação dos signos e dos símbolos com as coisas a que se referem, ou seja, seu significado referencial.

3) *Pragmática*: As relações dos signos e dos símbolos com seus usuários.

Em minha análise dos símbolos rituais, a "sintática" é mais ou menos o que chamo de "significado posicional"; a "semântica" é semelhante ao "significado exegético"; e a "pragmática", ao "significado operacional". A semiologia parece ter aspirações bem mais amplas que a semiótica, já que se define como "a ciência dos signos em geral", enquanto a semiótica se restringe aos signos na linguagem, embora Roland Barthes atualmente defenda que "a linguística não faz parte da ciência geral dos signos [...] é a semiologia que faz parte da linguística" (Barthes, 1967, p. 11).

A simbologia comparativa não se interessa diretamente pelos aspectos *técnicos* da linguística, tem mais a ver com os muitos tipos de símbolos não verbais no ritual e na arte, embora se admita que todas as linguagens culturais tenham componentes linguísticos importantes, transmissões ou "significados". No entanto, ela *está* envolvida nas relações entre os símbolos e os conceitos, os sentimentos, os valores, as noções, etc. associados a eles pelos usuários, os intérpretes ou os exegetas; em suma, ela tem dimensões *semânticas*, pertence ao significado na linguagem e no contexto. Seus dados são colhidos principalmente de *gêneros culturais* ou *subsistemas* de cultura expressiva. Esses incluem tanto gêneros orais quanto literários, e podem-se imaginar entre eles *atividades* que combinam ações simbólicas verbais e não verbais, tais como o ritual e o drama, bem como gêneros *narrativos*, como o mito, a épica, a balada, o romance e os sistemas ideológicos. Também poderíamos incluir formas não verbais, tais como a mímica, a escultura, a pintura, a música, o balé e a arquitetura. E muitas outras.

Mas a simbologia comparativa faz mais do que apenas investigar gêneros culturais abstraídos da atividade social humana. Se assim fosse, ela seria semiologia, cujo corpo de dados "deve eliminar os elementos diacrônicos ao máximo" e coincidir com um "estado do sistema, um corte transversal da história" (Barthes, 1967, p. 98). Em 1958, ao

10464769

analisar os dados rituais colhidos durante meu trabalho de campo entre os ndembu, no Noroeste da Zâmbia, escrevi que:

Universidade de Brasília - Biblioteca

> Não podia analisar [esses] símbolos rituais sem estudá-los numa série temporal em relação a outros "eventos" [considerando o símbolo também como um "evento", e não como uma "coisa"], pois os símbolos estão essencialmente envolvidos em processos sociais [e, acrescentaria agora, em processos psicológicos]. Passei a entender as performances de ritual como fases distintas dos processos sociais pelos quais os grupos se ajustaram às mudanças internas (sejam trazidas por divergências pessoais ou partidárias, conflitos de normas ou por inovações técnicas ou organizacionais) e se adaptaram ao seu ambiente externo (tanto social e cultural, quanto físico e biótico). Desse ponto de vista, o símbolo ritual se torna um fator de ação social, uma força positiva num campo de atividades. Os símbolos também estão intimamente envolvidos em situações de mudança social – o símbolo passa a se associar aos interesses, aos propósitos, aos fins e aos meios, às aspirações e aos ideais humanos, individuais ou coletivos, sejam eles formulados explicitamente ou deduzidos do comportamento observado. Por essas razões, a estrutura e as propriedades de um símbolo ritual se tornam as de uma entidade dinâmica, pelo menos dentro de seu contexto apropriado de ação. (Turner, 1967, p. 20)

Vamos analisar mais atentamente algumas dessas "propriedades" adiante. Mas gostaria de enfatizar que, como *desde o princípio* considero os símbolos como sistemas dinâmicos sociais e culturais, que perdem e acumulam significado ao longo do tempo e se alteram em forma, não posso enxergá-los meramente como "termos" de sistemas cognitivos atemporais lógicos ou protológicos. Sem dúvida, nos gêneros especializados de sociedades complexas, tais como o filosófico, o teológico e os sistemas formais lógicos, os símbolos e os signos derivados de suas decomposições de fato adquirem essa qualidade "algébrica" ou lógica e podem ser efetivamente tratados nas relações de "oposição binária" como "mediadores", etc., desnaturados pela primazia da atividade cognitiva especialista. Mas "*les symboles sauvages*", tal como aparecem

não apenas em culturas "tribais" tradicionais, mas também nos gêneros de "renovação cultural" da sociedade pós-industrial, como a poesia, o drama e a pintura, têm o caráter de sistemas semânticos dinâmicos. À medida que "viajam através" de um *único* rito ou obra de arte, sem falar ao longo dos séculos de performance, e são dirigidos a produzir efeito nos estados e nos comportamentos psicológicos daqueles expostos a eles ou obrigados a usá-los para se comunicar com outros seres humanos, eles ganham e perdem significados – e significado num contexto social tem obrigatoriamente dimensões emocionais e volitivas. Sempre tentei relacionar meu trabalho sobre análise processual, como, por exemplo, os estudos sobre o processo contínuo de política tribal em *Schism and continuity*, a meu trabalho na análise de performances rituais.

Talvez por isso muitas vezes eu tenha me concentrado nos estudos de símbolos *individuais*, em seus campos semânticos e destinos processuais, à medida que se movem pelo cenário de uma performance ritual específica e reaparecem em outros tipos de rituais ou até se transferem de um gênero para outro, por exemplo, do ritual para um ciclo mítico, uma epopeia, um conto de fadas ou uma citação, como um axioma num caso jurídico. Tal foco deixa o futuro semântico de cada símbolo, por assim dizer, em aberto. A análise formal de um conjunto total de símbolos tido *a priori* como um sistema atemporal, sincrônico e fechado, uma *Gestalt*, um *corpus* ou uma coleção finita de materiais, tende a enfatizar as propriedades e as relações formais de um dado símbolo e a selecionar de sua riqueza de significado apenas a designação específica que faz dele um termo apropriado em alguma oposição binária, ele próprio um dos elementos relacionais da construção de um sistema cognitivo confinado. A binariedade e a arbitrariedade tendem a andar juntas e ambas se localizam num mundo atemporal de "significantes". Tal tratamento, embora muitas vezes sedutoramente elegante, um *frisson* para nossas faculdades cognitivas, remove o conjunto total de símbolos da vida social complexa, em constante mutação, turva ou reluzente de desejo e sentimento, que é seu meio e seu contexto característicos, conferindo-lhe um *rigor mortis* dualista. Símbolos, seja como veículos sensorialmente perceptíveis (*signifiants*) ou como conjuntos de "significados" (*signifiés*), estão essencialmente envolvidos em múltipla variabilidade. Seres vivos, conscientes, emocionais e volitivos os empregam não apenas para dar ordem ao universo que habitam, mas criativamente para também fazer uso da desordem, *tanto* ao aumentá-los ou reduzi-los em casos específicos, *quanto* ao questionar os princípios axiomáticos anteriores que se tornaram um entrave para o entendimento e para a manipulação de coisas contemporâneas. Por exemplo, a confusa e escatológica profusão de formas simbólicas de Rabelais para representar os feitos e os atributos desordeiros de Gargantua e Pantagruel desafiaram a organização dos sistemas escolásticos teológicos e filosóficos – o resultado, paradoxalmente, foi a ruína do obscurantismo logicamente estanque. Quando os símbolos são enrijecidos como operadores lógicos e subordinados às regras implícitas da sintaxe por alguns de nossos investigadores modernos, aqueles entre nós que os levam a sério demais tornam-se cegos ao potencial criativo ou inovador dos símbolos como fatores de ação humana. Os símbolos podem "instigar" tal ação e, em combinações situacionais variadas, canalizar sua direção ao saturar metas e meios com afeto e desejo. A simbologia comparativa realmente tenta preservar essa capacidade lúdica, para pegar os símbolos desprevenidos, por assim dizer, e "brincar" com suas possibilidades de forma e significado. Ela o faz contextualizando-os nos campos históricos concretos em que são usados por "homens vivos", enquanto eles agem, reagem e interagem socialmente. Mesmo quando o simbólico é o *inverso* da realidade pragmática, ele permanece em contato íntimo com ela, afeta e é afetado por ela, fornecendo a figura positiva com seu fundo negativo e, portanto, delimitando cada um e ganhando um novo território para o "cosmos".

Mais específica em escopo do que a *semiótica*, a simbologia comparativa é mais abrangente que a *antropologia simbólica*, pois propõe-se a levar em conta não apenas os materiais "etnográficos", mas também os gêneros simbólicos das chamadas civilizações "avançadas", as sociedades complexas e industriais de larga escala. Sem dúvida, essa perspectiva mais ampla a força a se reconciliar com os métodos, as teorias e as descobertas de especialistas de diversas disciplinas sobre as quais a maioria dos antropólogos sabe muito pouco, tais como história,

literatura, musicologia, história da arte, teologia, história das religiões, filosofia, etc. No entanto, ao tentar estudar a ação simbólica em culturas complexas, os antropólogos, que agora se dedicam aos símbolos, sobretudo no mito, no ritual e na arte "tribal" ou agrária, não fariam mais do que retornar a uma tradição honrosa de seus predecessores, tais como Durkheim e a escola da *L'Année Sociologique*, Kroeber, Redfield e seus sucessores, como o professor Singer, que examinou subsistemas culturais em *oikoumenes* (literalmente, "mundos habitados", usado por Kroeber para indicar complexos civilizacionais como o cristianismo, o islamismo, o hinduísmo, a civilização chinesa, etc.) e as grandes tradições.

No meu caso, fui levado ao estudo dos gêneros simbólicos em sociedades de *larga* escala por algumas das implicações do trabalho de Arnold van Gennep (que utilizou principalmente dados de sociedades de pequena escala) no livro *Os ritos de passagem*, cuja primeira publicação em francês data de 1908. Embora parecesse que o próprio Van Gennep tivesse a pretensão de que seu termo "rito de passagem" fosse usado tanto para rituais que acompanham a mudança de status social de um indivíduo ou grupo de indivíduos como para os rituais associados às mudanças sazonais de toda uma sociedade, seu livro se concentra no primeiro caso; e o termo passou a ser empregado quase exclusivamente em conexão com esses rituais de "crise de vida". Tentei retomar o uso original de Van Gennep, considerando quase *todos* os tipos de ritos como tendo a forma processual de "*passagem*". O que significa isso?

Van Gennep, como se sabe, distinguiu três fases de um rito de passagem: *separação*, *transição* e *reagregação*. A primeira fase, *separação*, demarca claramente o espaço e tempo sagrado do espaço e tempo profano ou secular (é muito mais que simplesmente uma questão de entrar num templo – deve haver também um rito que mude a qualidade do *tempo* ou construa um âmbito cultural que é definido como "fora do tempo", ou seja, além ou exterior ao tempo que mede os processos e as rotinas seculares). Isso inclui o comportamento simbólico, especialmente os símbolos de reversão ou inversão das coisas, dos relacionamentos e dos processos seculares. Esse comportamento simbólico

representa o desligamento dos sujeitos rituais (noviços, candidatos, neófitos ou "iniciandos") de seus status sociais anteriores. No caso dos integrantes de uma sociedade, isso implica afastar-se coletivamente de tudo que se relaciona social ou culturalmente com um ciclo agrário, ou sair de um período de paz para um de guerra, de uma praga para a saúde da comunidade, de um estado ou condição sociocultural prévio para um novo estado ou nova condição, uma nova estação do ano. Durante a fase intermediária de *transição*, chamada por Van Gennep de "margem" ou "*limen*" (que significa "limiar" em latim), os sujeitos rituais passam por um período e por uma área de ambiguidade, uma espécie de limbo social que tem poucos dos atributos dos status sociais ou estados culturais precedentes ou subsequentes, embora esses atributos às vezes sejam os mais cruciais. Vamos analisar a fase liminar com mais atenção em seguida. A terceira fase, que Van Gennep chama de *reagregação* ou *incorporação*, inclui fenômenos e ações simbólicos que representam o retorno dos sujeitos à sua nova, relativamente estável e bem definida posição na sociedade como um todo. Para os que passam pelo ritual do ciclo de vida, isso geralmente representa um ganho de status, mais uma etapa no caminho culturalmente pré-fabricado da vida. Para os que participam de um ritual do calendário ou das estações do ano, em geral não há mudança de status, mas eles estão preparados ritualmente para uma série de mudanças na natureza das atividades culturais e ecológicas a serem empreendidas e nos relacionamentos que manterão com os outros – tudo isso valendo para uma das quatro estações específicas do ciclo produtivo anual. Muitos ritos de passagem são irreversíveis para os sujeitos individuais, eventos únicos, enquanto os ritos do calendário são repetidos anualmente por todos os indivíduos da comunidade, embora, é claro, uma pessoa possa presenciar inúmeras vezes os ritos de passagem de um amigo ou de um parente até conhecer seu formato melhor que os próprios iniciandos, como as senhoras que "nunca perdem um casamento" em contraste com um casal nervoso em seu primeiro matrimônio. Já argumentei que os ritos de passagem iniciatórios tendem a "colocar as pessoas para baixo", enquanto alguns ritos sazonais tendem a "colocá-las para cima", por exemplo, as iniciações

humilham as pessoas antes de elevá-las permanentemente, enquanto alguns ritos sazonais (cujos resíduos são os carnavais e os festivais) elevam os de baixo status de forma temporária antes de devolvê-los ao seu estado permanente de humildade. Arnold van Gennep defendia que as três fases de seu esquema variavam em tamanho e grau de elaboração de acordo com os diferentes tipos de passagem; por exemplo, "ritos de separação são mais comuns em cerimônias funerárias, ritos de reagregação, em casamentos. Ritos de *transição* podem ter um papel importante, por exemplo, na gravidez, no noivado e na iniciação". As diferenças regionais e étnicas que atravessam os modelos tipológicos tornam a situação mais complexa. No entanto, é raro não encontrar traço algum do esquema de três fases nos rituais "tribais" e "agrários".

A passagem de um status social para outro é muitas vezes acompanhada de uma passagem análoga no espaço, um movimento geográfico de um lugar para outro. Isso pode tomar a forma de uma mera abertura de portas ou da travessia literal de um limiar que separa duas áreas distintas, uma associada ao status pré-ritual ou preliminar do sujeito, e a outra, a seu status pós-ritual ou pós-liminar. (Os "dois passos para a frente" do recruta que obedece a sua primeira ordem militar podem servir como um exemplo moderno de movimento ritualizado para a liminaridade.) Por outro lado, a passagem espacial pode envolver uma peregrinação longa e rigorosa, com a travessia de várias fronteiras nacionais antes de o sujeito alcançar sua meta, o santuário sagrado, no qual a ação paralitúrgica pode replicar o esquema de três fases num microcosmo. Às vezes, esse simbolismo espacial pode ser o precursor de uma mudança real e permanente de residência ou esfera geográfica de ação, como, por exemplo, quando, na África, uma menina nyakusa ou ndembu, depois de seus ritos de puberdade, deixa a aldeia natal para morar na do marido, ou em certas sociedades de caçadores em que os jovens meninos vivem com a mãe até a época de seus ritos de iniciação para a vida adulta, depois dos quais eles passam a viver com os outros caçadores da tribo. Talvez algo desse pensamento persista em nossa sociedade quando, em grandes organizações burocráticas de escala nacional, tais como o governo federal, uma grande empresa, o sistema

universitário, etc., promoções de status e salário em geral envolvem a mudança de uma cidade para outra, um processo descrito por William Watson num artigo do livro *Closed systems and open minds* (editado por Max Gluckman, em 1965) como "espiralismo". Em termos de simbologia comparativa, seria interessante estudar a fase "liminoide" entre deixar um posto e assumir outro, tanto no que diz respeito ao sujeito (seus sonhos, suas fantasias, suas leituras e entretenimento favoritos) quanto às pessoas que ele está deixando e às que está se juntando (seus mitos a respeito dele, como o tratam, etc.). Adiante falaremos mais sobre a distinção entre "liminar" e "liminoide".

De acordo com Van Gennep, uma fase liminar prolongada nos ritos de iniciação de sociedades tribais é frequentemente marcada pela separação física dos sujeitos rituais do restante da sociedade. Por isso, em certas tribos australianas, melanésias e africanas, um menino que passa pelo processo de iniciação deve permanecer por um longo período de tempo vivendo no mato, excluído das interações sociais normais com a aldeia e com o lar. Embora certos símbolos rituais dessa fase representem a inversão da realidade normal, em geral eles se encaixam em dois tipos: os de apagamento e os de ambiguidade ou paradoxo. Assim, em diversas sociedades, os iniciandos liminares são muitas vezes considerados escuros, invisíveis, como um eclipse do sol ou da lua, a lua nova; eles são despidos de nomes e roupas, untados com terra e tornados indistinguíveis dos animais. São associados simultaneamente a oposições básicas como vida e morte, masculino e feminino, comida e excremento, pois estão ou morrendo ou já mortos para seus status formais prévios ao mesmo tempo que estão nascendo e se desenvolvendo em novos status em novas vidas. Bruscas inversões simbólicas de atributos sociais podem caracterizar separação; obscurecimento e fusão de distinções podem caracterizar liminaridade.

Assim, os sujeitos rituais nesses ritos passam por um processo de "nivelamento" em que os sinais de seu status preliminar são destruídos e os de sua falta de status liminar são aplicados. Já citei alguns indicadores de liminaridade – ausência de roupas e nomes –, outros sinais incluem comer ou não comidas específicas, desdenhar da aparência pessoal,

usar uniformes, independentemente de sexo. Durante a transição, os iniciandos são levados o máximo possível a um estado de uniformidade, invisibilidade estrutural e anonimato.

Em compensação, eles adquirem um tipo especial de liberdade, um "poder sagrado" dos meigos, fracos e humildes. Como observa Van Gennep:

> Durante todo o noviciado, os usuais vínculos econômicos e jurídicos são modificados, às vezes rompidos completamente. Os noviços estão fora da sociedade, e a sociedade não tem poder algum sobre eles, especialmente ao considerar que são, de fato [em termos de crenças indígenas], sagrados e santos, portanto intocáveis e perigosos, justamente como seriam os deuses. Assim, embora os tabus, como ritos negativos, ergam uma barreira entre os noviços e a sociedade, esta fica indefesa contra os empreendimentos dos noviços. Isso explica – do modo mais simples do mundo – um fato que tem sido observado entre diversos povos, mas permanecido incompreensível para os observadores. Durante o noviciado, os jovens podem roubar ou pilhar à vontade, ou se alimentar e se adornar à custa da comunidade. (Gennep, 1960, p. 114)

Os noviços estão, de fato, temporariamente indefinidos, à margem da estrutura social normativa. Isso os enfraquece, já que não têm direitos sobre outros, mas também os libera de obrigações estruturais. Eles são colocados em conexão direta com os poderes não sociais ou associais da vida e da morte. Por isso a comparação frequente de noviços com, por um lado, fantasmas, deuses ou ancestrais, e, por outro, com pássaros ou outros animais. Eles estão mortos para o mundo social, mas vivos para o mundo associal. Muitas sociedades fazem uma dicotomia, explícita ou implícita, entre sagrado e profano, cosmos e caos, ordem e desordem. Na liminaridade, as relações sociais profanas podem ser descontinuadas, antigos direitos e obrigações são suspensos, a ordem social pode parecer virada de cabeça para baixo, mas, em compensação, os sistemas cosmológicos (como objetos de estudo sério) podem vir a ter importância central para os noviços, que, por meio de rito, mito,

música, instrução numa língua secreta e vários gêneros simbólicos não verbais, como dança, pintura, cerâmica, entalhamento em madeira, máscaras, etc., são confrontados pelos anciões com padrões e estruturas simbólicas que nada mais são do que ensinamentos sobre a estrutura do cosmos de sua cultura como parte e produto dela, na medida em que são definidos e compreendidos, seja implícita ou explicitamente. A liminaridade pode envolver uma sequência complexa de episódios no espaço-tempo sagrado, e pode também incluir eventos subversivos ou lúdicos (ou brincadeiras). Os fatores da cultura são isolados, pelo menos até onde seja possível fazê-lo com símbolos multivocais (isto é, com a ajuda de símbolos-veículos – formas sensorialmente perceptíveis) como árvores, imagens, pinturas, dança, etc., cada um deles capazes de assumir não apenas um significado único, mas vários. Os fatores ou elementos da cultura podem então ser recombinados de diversos modos, muitas vezes grotescos, porque são dispostos em termos do possível ou em combinações fantasiadas, em vez de vivenciadas – assim um disfarce de monstro pode combinar traços humanos, animais e vegetais de um modo "não natural", enquanto os mesmos traços podem ser de outra forma, igualmente "não natural", combinados numa pintura ou descritos num conto. Em outras palavras, na liminaridade, as pessoas "brincam" com os elementos familiares e os desfamiliarizam. A novidade emerge das combinações inusitadas de elementos familiares.

No encontro de 1972 da Associação Americana de Antropologia, em Toronto, Brian Sutton-Smith usou um termo que eu já havia aplicado para "liminaridade" (e para outros fenômenos e eventos sociais), a saber, "antiestrutura" (que significa a dissolução da estrutura social normativa com seu conjunto de papéis sociais, status, direitos e deveres, etc.), e o relacionou a uma série de estudos experimentais que fez com brincadeiras de criança (e algumas de adultos) tanto em sociedades tribais como industriais. Muito do que ele disse, *mutatis mutandis*, pode ser transferido de volta para o estudo da liminaridade em rituais tribais. Segundo ele,

> a estrutura normativa representa o equilíbrio operacional, a antiestrutura representa o sistema latente de alternativas potenciais do qual a novidade vai surgir quando as contingências no sistema normativo assim exigirem. Talvez fosse mais correto chamar esse segundo sistema de *protoestrutural*, pois é o precursor de formas normativas inovadoras. É a fonte de cultura nova. (Sutton-Smith, 1972, p. 18-19)

Sutton-Smith, que recentemente examinou o contínuo *ordem--desordem* em jogos (tais como a brincadeira inglesa de roda "Ring a ring of roses"), diz também que

> podemos ser desordeiros nas brincadeiras [e, eu adicionaria, na liminaridade dos rituais e em fenômenos "liminoides" como charivaris, carnavais, Halloween, mascaradas, etc.] porque temos uma sobrecarga de ordem e queremos espairecer [o que poderia ser chamado de "visão conservadora" da desordem ritual, como a desordem dos rituais de inversão, a Saturnália, entre outros], ou porque temos algo a *aprender* ao sermos desordeiros. (Sutton-Smith, 1972, p. 17)

O que mais nos interessa nas formulações de Sutton-Smith é que ele vê as situações liminares e liminoides como cenários dentro dos quais surgem, de fato, novos modelos, símbolos, paradigmas, etc. como um solo fértil de criatividade cultural. Esses novos símbolos e construções, por sua vez, retornam aos domínios e arenas econômicos e político--jurídicos "centrais", fornecendo-lhes metas, aspirações, incentivos, modelos estruturais e *raisons d'être*.

Muitos já argumentaram, sobretudo os estruturalistas franceses, que a liminaridade – mais especificamente os fenômenos "liminares", tais como os mitos e os ritos de sociedades tribais – pode ser mais bem caracterizada pelo estabelecimento de "regras implícitas de sintaxe" ou por "estruturas internas de relações lógicas de oposição e mediação entre elementos simbólicos discretos" do mito ou do ritual. Claude Lévi-Strauss talvez concordasse com isso. Mas, para mim, a essência da liminaridade, ou a liminaridade *par excellence*, é a análise da

cultura em seus fatores e sua recombinação livre ou "lúdica" em todos e quaisquer padrões possíveis, por mais esquisitos que sejam. Isso pode ser verificado no estudo transcultural ou transtemporal das fases liminares de grandes rituais. Quando começam a surgir regras implícitas que limitam a combinação possível de fatores a certos padrões, desenhos ou configurações convencionais, penso então que vemos a intrusão de uma estrutura social normativa no que é potencialmente e em princípio uma região experimental e livre da cultura, uma região em que podem ser introduzidos não apenas novos elementos, como também novas regras combinatórias – muito mais prontamente do que no caso da linguagem. Essa capacidade de variação e experimentação se torna mais claramente dominante em sociedades nas quais o *lazer* é marcadamente definido a partir do *trabalho*, especialmente em todas as sociedades moldadas pela Revolução Industrial. A meu ver, vários modelos que seguem o estilo de Lévi-Strauss, tais como o que lida com as relações lógicas metafóricas e de oposição, a transformação em humanidade, da natureza para a cultura, e o modelo geométrico que utiliza dois conjuntos de oposição para construir um "triângulo culinário", cru/cozido:cru/podre, parecem aplicáveis principalmente às sociedades tribais ou agrárias antigas em que o trabalho e a vida tendem a ser governados pelos ritmos sazonais e ecológicos, e as regras básicas da geração de padrões culturais tendem a buscar o par binário "yin--yang", formas sugeridas pelas oposições simples e "naturais", como quente/frio, molhado/seco, domesticado/selvagem, masculino/feminino, verão/inverno, plenitude/escassez, direito/esquerdo, céu/terra, para cima/para baixo e assim por diante. As estruturas sociais e culturais principais tendem a se modelar em torno desses e de outros princípios cosmológicos, que determinam até o planejamento das cidades e das aldeias, o desenho das casas e o formato e a posição de diferentes áreas de terra cultivada. A análise do simbolismo espacial em relação aos modelos cosmológicos e mitológicos realmente tem se tornado uma trivialidade do estruturalismo francês. Não é de se surpreender que a própria liminaridade não tenha escapado das garras de princípios estruturantes tão fortes. Apenas em certos tipos de brincadeira e jogos

de *criança* é permitido algum grau de liberdade, pois eles são definidos como estruturalmente "irrelevantes", "sem importância". No entanto, quando as crianças são iniciadas nos primeiros estágios da vida adulta, as variabilidades e as responsabilidades do comportamento social são controladas e limitadas drasticamente. As brincadeiras de criança perdem sua função simplesmente pediárquica e se tornam pedagógicas. A lei, a moralidade, o ritual e até muito da vida econômica submetem-se à influência estruturante dos princípios cosmológicos. O cosmos se torna uma rede complexa de "correspondências" baseadas em analogia, metáfora e metonímia. Por exemplo, de acordo com Marcel Griaule, Geneviève Calame-Griaule e Germaine Dieterlen, os dogon do oeste da África estabelecem uma correspondência entre as diferentes categorias de minerais e os órgãos do corpo. Os vários solos são concebidos como os órgãos do "interior da barriga", as pedras são vistas como os "ossos" do esqueleto e a argila vermelha é relacionada ao "sangue". De modo parecido, na China medieval, diferentes modos de pintar árvores e nuvens são relacionados a diferentes princípios cosmológicos.

Assim, mesmo sujeitos a permutações e a transformações em suas relações, os símbolos encontrados nos ritos de passagem dessas sociedades são *próprios* apenas de sistemas relativamente estáveis, cíclicos e repetitivos. É a esse tipo de sistema que o termo "liminaridade" pertence. Quando usado para falar de processos, fenômenos e pessoas em sociedades complexas de larga escala, seu uso deve ser basicamente metafórico. O que quer dizer que a palavra "liminaridade", usada *primordialmente* para uma fase da estrutura processual de um rito de passagem, é aplicada a outros aspectos da cultura – aqui, em sociedades muito maiores e muito mais complexas. Isso nos leva a um divisor de águas na simbologia comparativa. Não distinguir sistemas simbólicos e gêneros pertencentes a culturas que se desenvolveram antes e depois da Revolução Industrial pode levar a muita confusão, tanto no tratamento teórico quanto na metodologia operacional.

Sejamos bem claros. Apesar da imensa diversidade dentro de cada campo, ainda há uma distinção fundamental do nível de cultura expressiva entre as sociedades anteriores à Revolução Industrial

e as posteriores a ela, incluindo as do Terceiro Mundo em processo de industrialização que, embora sejam predominantemente agrícolas, são o celeiro ou o parque de diversões de sociedades metropolitanas industrializadas.

Os conceitos-chave aqui são *trabalho*, *brincadeira* e *lazer*. Dar uma ênfase explicativa diferente para cada um desses termos ou para cada combinação entre eles pode influenciar o modo como pensamos os conjuntos de manipulação simbólica, os gêneros simbólicos, nos tipos de sociedade que vamos considerar. Cada um desses conceitos é multivocal ou multivalente e tem muitas designações. *Trabalho*, por exemplo. De acordo com o *Oxford English dictionary*, *work* ("trabalho") significa:

> 1) dispêndio de energia, aplicação empenhada de esforço para determinado fim [o que corresponde muito bem à primeira definição do *Webster's*: "esforço físico ou mental exercido para fazer ou criar algo; atividade motivada; labor; labuta]; 2) tarefa a ser realizada, materiais a serem utilizados na tarefa; 3) algo feito ou criado, realização, livro ou obra literária ou musical [note essa aplicação de "trabalho" aos gêneros do domínio do lazer], ato *merecedor* em oposição a fé ou graça; 4) feitos ou experiências de *determinado* tipo, por exemplo, trabalho apurado ou pesado [trabalho frequentemente tem essa capacidade singular, concentrada]; 5) *emprego*, especialmente a oportunidade de ganhar dinheiro ao trabalhar, ocupação laboral; 6) ordinário, prático (como em "*workaday*", "comum"), etc. [aqui encontramos ressonâncias com o secular, o profano, o pragmático, etc.].

Agora, em sociedades "tribais", "pré-letradas", "mais simples", "de pequena escala", o ritual e, em certa medida, o mito são considerados "trabalho" precisamente nesse sentido, o que os tikopia chamam de "*trabalho* dos deuses". A antiga sociedade hindu também determina um "trabalho divino". No terceiro capítulo do *Bhagavad Gita* (v. 14-15), encontramos uma conexão entre sacrifício e trabalho: "Da comida derivam todos os seres contingenciais, e a comida é derivada da chuva; a chuva vem do sacrifício, e o sacrifício, do *trabalho*. De Brahma surge

o trabalho". Nikhilananda comenta que o "trabalho" aqui se refere ao preceito do sacrifício encontrado nos Vedas, que propõe sacrifício ou trabalho ("ação") para as "famílias". Os ndembu chamam o que um especialista em rituais faz de *kuzata*, "trabalho", e o mesmo termo é aplicado em geral para as atividades de um caçador, um cultivador, um chefe e, hoje, um trabalhador braçal. Mesmo nas sociedades agrárias razoavelmente complexas associadas às cidades-Estado ou aos Estados feudais, já dentro do território da documentação histórica, encontramos termos como *liturgia*, que na Grécia pré-cristã se estabeleceu desde cedo como "um serviço público para os deuses". "Liturgia" vem do grego *leos* ou *laos*, "povo", e "*ergon*", "*trabalho*", cognato do inglês arcaico *weorc*, do alemão *werk*, e oriundo da base indo-europeia, *werg-*, "fazer, agir". (O grego *organon* "ferramenta, instrumento" deriva da mesma base, originalmente *worganon*.) O trabalho dos homens é, portanto, o trabalho dos deuses, o que teria encantado Durkheim, embora a formulação pudesse ser interpretada de modo a sugerir uma diferença fundamental entre os deuses e os homens, já que os homens cooperaram nos rituais para melhor entrar numa relação de reciprocidade e troca com os deuses ou com Deus – não é à toa que "a voz da congregação era a voz de Deus". Estabeleceu-se uma diferença entre criador e criatura. Qualquer que seja o caso empírico, o que vemos aqui é um universo do trabalho, um universo *ergonímico* ou *orgânico*,[1] em que a principal distinção é entre *trabalho* sagrado e profano, e não entre trabalho e lazer. Por exemplo, em *Travels of Fah-Hian and Sung-Yun, buddhist pilgrims, from China to India (400 A.D. and 518 A.D.)*, Samuel Beal comenta o uso do termo que Chi Fah-Hian faz de "xamã" da seguinte forma: "A palavra chinesa *xamã* representa foneticamente o sânscrito *sramana* ou o pali *samana*. A palavra chinesa significa 'diligente' ou 'laborioso'. A raiz da palavra sânscrita é '*sram*', sentir fadiga [ele estava

1 Para entender o sentido empregado por Turner, conferir a etimologia do verbete "orgânico" no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*: lat. *organĭcus,a,um* "de instrumento de música; trabalho de tecer em tear", do gr. *organikós,ḗ,ón* "instrumental, relativo aos instrumentos". (N. da T.)

se referindo ao povo shen-shen, do deserto de Makhai, parte do deserto de Gobi]" (Beal, 1964, p. 4 e s.). Mais do que isso, é um universo de trabalho em que comunidades inteiras participam por obrigação, e não por opção. Toda a comunidade passa por todo o ciclo ritual, seja em termos de participação total ou representativa. Assim, alguns ritos, tais como a semeação, as primícias ou a colheita podem envolver todos os membros, homens, mulheres e crianças, outros podem se concentrar em grupos, categorias ou associações específicas, como homens *ou* mulheres, velhos *ou* jovens, um clã *ou* outro, uma associação ou sociedade secreta *ou* outra. No entanto, o ciclo ritual inteiro convoca a participação integral da comunidade. Mais cedo ou mais tarde, ninguém está isento dos deveres rituais, do mesmo modo que ninguém se isenta de deveres econômicos, jurídicos ou políticos. A participação comunal, a obrigação, a passagem de toda a comunidade por crises, coletivas e individuais, seja de forma direta ou por proximidade, são as marcas do "trabalho dos deuses" e do trabalho humano sagrado – sem o qual seria impossível para a comunidade conceber o trabalho humano profano, embora sem dúvida a história tenha mostrado cruelmente para os que foram conquistados por sociedades industriais que é possível viver apenas com ele, ou, pelo menos, existir.

No entanto, pode-se argumentar que esse "trabalho" não é o trabalho como nós, das sociedades industriais, o conhecemos, pois tem em ambas as suas dimensões, tanto na sagrada quanto na profana, um elemento de "brincadeira". Na medida em que a comunidade e seus integrantes individuais se veem como mestres ou "donos" do ritual e da liturgia, ou como representantes dos ancestrais e dos deuses, que, em última instância, são os "donos" do ritual e da liturgia, eles têm a autoridade de introduzir, de tempos em tempos, em certas condições culturalmente condicionadas, elementos de novidade no repositório socialmente herdado de costumes rituais. A liminaridade, o período de reclusão, é uma fase peculiarmente favorável a tal invenção "lúdica". Talvez fosse melhor considerar a distinção entre "trabalho" e "brincadeira", ou melhor, entre "trabalho" e "lazer" (que inclui a brincadeira, mas é mais do que isso), como um artefato da Revolução Industrial,

e entender os gêneros simbólico-expressivos, o ritual e o mito, como trabalho *e* brincadeira ao mesmo tempo, ou pelo menos como atividades culturais em que o trabalho e a brincadeira são intercalados intricadamente. Porém, é comum que o período historicamente *posterior* jogue luz sobre o período *anterior*, especialmente quando há uma conexão sociogênica demonstrável entre eles. Pois, sem dúvida, há aspectos "lúdicos" na cultura "tribal", etc., especialmente nos períodos liminares de iniciação prolongada ou nos rituais baseados no calendário. Entre eles poderíamos incluir piadas, jogos sagrados, tais como os de bola dos antigos maias e dos cheroquis, as charadas, as provações, os santos loucos, a palhaçada, os contos folclóricos pronunciados em tempos e em lugares liminares, dentro ou fora do contexto ritual, e vários outros.

A questão, no entanto, é que esses aspectos lúdicos ou de brincadeira do mito ritual tribal agrário são, como diz Durkheim, "*de la vie sérieuse*", ou seja, estão intrinsecamente conectados com o "trabalho" da coletividade no desempenho de ações simbólicas e na manipulação de objetos simbólicos a fim de promover e aumentar a fertilidade dos homens, das plantações e dos animais, tanto domésticos quanto selvagens, curar doenças, prevenir pragas, obter sucesso nas invasões, transformar meninos em homens e meninas em mulheres, tornar plebeus em chefes tribais, pessoas comuns em xamãs, "esfriar" os que ficaram "quentes" por causa da guerra, assegurar a sucessão correta das estações do ano para que os seres humanos possam caçar e plantar, e assim por diante. A brincadeira, portanto, é levada a sério e tem de acontecer dentro dos limites. Por exemplo, num episódio do ritual dos gêmeos ndembu, *Wubwang'u*, descrito em *O processo ritual*, as mulheres e os homens trocam palavras de abuso de um modo altamente sexual e jocoso. O insulto exige bastante criatividade, embora muita coisa seja estilizada também. No entanto, esse comportamento lúdico serve à meta maior do ritual – produzir uma prole saudável, mas não uma prole saudável *grande demais*. Abundância é bom, mas abundância irresponsável é uma piada sem graça. Assim, as brincadeiras entre os sexos ajudam a manter o nível de fertilidade razoável, mas restringem a fecundidade insensata. Brincar é divertido, mas é também uma sanção social. Mesmo

a brincadeira deve respeitar a "razão áurea" que é a qualidade ética das "sociedades cíclicas e repetitivas" ainda não desequilibradas por ideias inovadoras nem por mudanças técnicas. Inovações técnicas são produtos das ideias, produtos do que vou chamar de "*liminoide*" (o "-oide" vem do grego *-eidos*, "forma, contorno", e significa "semelhante"; o "liminoide" é *semelhante* ao "liminar" sem ser idêntico a ele), aquilo que Marx situou no domínio que denominou "*super*estrutural" – eu prefiro os termos "*anti-*", "*meta-*" ou "*proto*estrutural". Para Marx, a superestrutura é um reflexo distorcido, ou até uma falsificação ou uma mistificação da "estrutura" ou da "infraestrutura", que é, em seus termos, o conjunto de relações de produção, tanto na coesão quanto no conflito. Vejo o "liminoide", pelo contrário, como uma fonte independente e crítica – por exemplo, as obras "liminoides" de Marx, escritas no confinamento da biblioteca do British Museum. Aqui podemos observar como ações "liminoides" de gêneros de lazer industriais podem retomar o caráter de "trabalho" ao surgir num "tempo livre" separado arbitrariamente pela ordem administrativa do tempode "labor", e como o liminoide pode ser um domínio independente de atividade criativa, não apenas uma imagem de espelho distorcida, uma máscara ou capa de atividade estrutural nos "centros" de "trabalho social produtivo". Isso seria identificar as produções liminoides apenas como apologia para o *status quo* político. De fato, a "antiestrutura" pode gerar e armazenar uma pluralidade de modelos alternativos para a vida, de utopias capazes de influenciar o comportamento daqueles que exercem papéis sociais e políticos na corrente principal (sejam de autoridade ou de dependência, no controle ou rebelando-se contra ele) na direção de uma mudança radical, da mesma forma com que podem servir de ferramentas de controle político. Como cientistas, estamos interessados em demarcar um domínio, e não em tomar partido de um ou outro grupo ou categoria que opere dentro desse domínio. A própria ciência experimental e teórica é "liminoide": dá-se em "espaços neutros" ou áreas privilegiadas – laboratórios e salas de estudos –, à margem da corrente principal de eventos produtivos ou políticos. Universidades, institutos, faculdades, etc. são cenários "liminoides" para todos os tipos

de improvisação pessoal, comportamento cognitivo experimental, bem como para formas de ação simbólica semelhantes a algumas que podem ser encontradas em sociedades tribais, como o trote e o juramento para ingressar nos grêmios de universidades norte-americanas. Isso, naturalmente, não significa que os produtos liminoides sejam privados de importância política: pense em *Os direitos do homem*, de Thomas Paine e no *Manifesto comunista*, por exemplo. Ou na *República*, de Platão, ou no *Leviatã*, de Hobbes.

Mas vamos analisar a noção de "liminoide" mais de perto e tentar distingui-la de "liminar". Para isso, temos que examinar a noção de "brincadeira". A etimologia não nos diz muito sobre seu significado. A palavra *play*, "brincar", é derivada do inglês arcaico *plegan*, "exercitar-se, mexer o corpo de forma animada", e cognata do holandês médio *pleyen*, "dançar". Em seu *A concise etymological dictionary of the English language*, Walter Skeat sugere que o anglo-saxônico *plega*, "jogo, esporte", é também comumente "uma briga, uma batalha" (Skeat, 1888, p. 355). Ele também considera que os termos anglo-saxônicos vieram da palavra latina *plaga*, "golpe". Mesmo que a ideia de uma "briga dançada ou ritualizada" leve a denotações subsequentes de "brincadeira", este conceito multivocal tem seu próprio destino histórico.

Para o *Webster's dictionary*, *play* é:

> 1) ação, movimento ou atividade, especialmente quando é livre, rápida, ou leve, por exemplo, o *jogo* dos músculos [aqui, como é bem comum, "brincar" é concebido como algo "leve" em oposição ao "peso" do "trabalho", "livre" em oposição ao caráter "necessário" ou "obrigatório" do trabalho, e "rápido" em contraste com o estilo cuidadoso e refletido das rotinas de trabalho]; 2) liberdade ou escopo para moção ou ação; 3) atividade em que se engaja para diversão ou recreação [novamente estamos próximos da noção de atividades não vinculadas com necessidade ou obrigação]; 4) divertir-se, contar piadas, por exemplo, fazer algo de *brincadeira* [enfatizando o caráter *não* sério de certos tipos de brincadeiras modernas]; 5) a) jogar um jogo, b) a maneira ou a técnica de jogar um jogo [aqui é reintroduzida a noção de que brincar pode ser trabalhar e pode ter algo de sério em sua dimensão não séria, levantando-se a questão de sob que condições a "diversão" se torna uma "técnica" governada por regras]; 6) a) manobra, movimento ou ato num jogo; por exemplo, o jogo do "osso da sorte", a formação ofensiva em forma de T do futebol norte-americano ou uma jogada específica brilhante feita por um time ou por um indivíduo, b) a vez de jogar; por exemplo: "Falta uma jogada (*play*) para terminar o jogo"; 7) o ato de apostar[2] [e aqui podemos pensar no caráter de "aposta" da adivinhação na sociedade tribal ou mesmo feudal, e, claro, a própria palavra "apostar" deriva do inglês arcaico *gamenian*, "brincar", parente do termo de um dialeto alemão *gammeln*, "esportivo, divertir-se"]; 8) uma composição ou performance dramática; drama; "o negócio é a peça (*play*)" [claramente o termo preserva algo do sentido original de "briga, batalha", como também aspectos da "recreação", da "técnica" e da "vez de jogar", ou seja, atos, cenas, etc.]; 9) atividade sexual, gracejo.

Mais uma vez podemos ver uma transferência do significado de sexo como "trabalho" de reprodução (um significado persistente, muitas vezes apoiado pela doutrina religiosa das sociedades tribais e feudais) para a separação da atividade sexual como "brincadeira", ou "preliminares da brincadeira", do negócio "sério" ou o "trabalho" de se reproduzir. As técnicas pós-industriais de controle de natalidade possibilitaram essa separação e são elas próprias exemplos da distinção entre trabalho e brincadeira trazida pelos sistemas de produção e pensamento modernos, tanto "objetivamente", no domínio da cultura, quanto "subjetivamente", na consciência e na percepção individuais. A própria distinção entre "subjetividade" e "objetividade" pode ser em parte um artefato da separação entre trabalho e brincadeira. Pois o "trabalho" está no domínio da adaptação racional dos meios aos fins, da "objetividade", enquanto a "brincadeira" é pensada como

2 No original, "the act of gambling" (N. da T.).

fora desse domínio essencialmente "objetivo" e, por ser seu inverso, é "subjetiva", livre de obstáculos externos, e, nela, pode-se brincar com toda e qualquer combinação de variáveis. Aliás, Jean Piaget, que tem se dedicado ao estudo da psicologia desenvolvimental da brincadeira, a vê como "um tipo de assimilação livre, sem submissão às condições espaciais ou ao significado dos objetos" (Piaget, 1962, p. 86).

Nas fases e nos estados liminares das culturas tribais e agrárias – nos rituais, nos mitos e nos processos legais –, em muitos casos, o trabalho e a brincadeira mal se distinguem. Assim, na Índia védica, de acordo com Alain Danielou, os "deuses [*asuras* e *devas*, que são objetos de importantes rituais de sacrifício] brincam. O surgimento, a duração e a destruição do mundo são sua brincadeira" (Danielou, 1964, p. 144). O ritual é tanto sério quanto alegre. Como Milton Singer apontou em seu livro sobre a Índia contemporânea, *When a great tradition modernizes*, a "dança para Krishna" num *bhajan* moderno (grupo que canta hinos) é chamada de *lila*, "esporte", e suas participantes "brincam" de ser "gopis", vaqueiras que praticam todo tipo de "esporte" com Krishna, a encarnação de Vishnu, para reviver o mito (Singer, 1972, p. 160). Mas, como no *Canto dos cânticos*, as brincadeiras de amor erótico entre as gopis e Krishna têm implicações místicas – elas são ao mesmo tempo sérias e alegres, o "esporte" de Deus com a alma humana.

Vamos agora considerar a clara divisão entre *trabalho* e *lazer* que a indústria moderna produziu, e como isso afetou todos os gêneros simbólicos, dos rituais aos jogos e à literatura. Joffre Dumazedier, do Centre d'Études Sociologiques, de Paris, não é a única autoridade que proclama que o lazer "tem certos traços que são característicos apenas da civilização nascida da Revolução Industrial" (Dumazedier, 1968, p. 248-253). Mas ele defende o caso de forma tão sucinta e vigorosa que devo muito a seu argumento. Dumazedier descarta a ideia de que lazer sempre tenha existido em todas as sociedades. Ele mantém que, em sociedades arcaicas e tribais, "tanto o trabalho quanto a brincadeira eram partes formadoras do ritual por meio do qual os homens buscavam a comunhão com os espíritos ancestrais. Festas religiosas incorporavam tanto trabalho quanto brincadeira" (Dumazedier, 1968, p. 248).

Mas especialistas religiosos, como xamãs e pajés, não constituíam uma "classe que vivia do lazer" no sentido de Thorstein Veblen, pois desempenhavam funções religiosas e mágicas para toda a comunidade (e, como vimos, o xamanismo é uma profissão "diligente e laboriosa"). De modo semelhante, em sociedades agrícolas com registros históricos,

> o ano de trabalho seguia um calendário determinado pela própria passagem dos dias e das estações: em dias de tempo bom, o trabalho era difícil; em dias de tempo ruim, ele tornava-se mais leve. Esse tipo de trabalho tinha um ritmo natural, pontuado por descansos, música, brincadeiras e cerimônias; era sinônimo de rotina diária e, em algumas regiões, começava ao nascer do sol e acabava apenas quando ele se punha. [...] O ciclo do ano também era marcado por toda uma série de dias de sabá e dias festivos. Os dias de sabá pertenciam à religião; os festivos, no entanto, muitas vezes eram ocasiões para grande investimento de energia (para não dizer de comida) e constituíam o oposto da vida diária [muitas vezes caracterizados por inversão simbólica e reversão de status]. Mas o aspecto cerimonial [ou ritual] dessas celebrações não poderia ser ignorado; elas surgiram da religião [definida como *trabalho* sagrado], e não do lazer [tal como pensamos hoje em dia]. [...] As festas eram impostas por obrigação religiosa [...] [e] as grandes civilizações europeias tinham mais de 150 dias de folga por ano" (Dumazedier, 1968, p. 249).

Sebastian de Grazia argumentou recentemente, em 1962, que o lazer remonta ao estilo de vida desfrutado por certas classes aristocráticas no desdobrar da civilização ocidental. Dumazedier discorda, observando que o estado ocioso dos filósofos gregos e da pequena nobreza do século XVI não pode ser definido *em relação ao* trabalho, mas como algo que *toma seu lugar completamente*. O trabalho era feito pelos escravos, pelos camponeses ou pelos servos. O lazer verdadeiro só passa a existir quando complementa ou compensa o trabalho. Isso não quer dizer que muitos dos refinamentos da cultura humana não tenham vindo desse ócio aristocrático. Dumazedier defende que é significativo que a palavra grega para não ter nada para fazer (*schole*)

também signifique "escola". "Os cortesãos da Europa, depois da Idade Média, inventaram e exaltaram o ideal do humanista e do cavaleiro" (Dumazedier, 1968, p. 249).

"Lazer", então, pressupõe "trabalho": é não trabalho, ou uma fase antitrabalho da vida de uma pessoa que também trabalha. Se quisermos nos dar ao luxo de utilizar a neofilia terminológica, poderíamos chamar o lazer de "anergonímico", em contraste com "ergonímico". Segundo Dumazedier, o lazer surge sob duas condições. Primeiro, a sociedade para de governar suas atividades segundo obrigações rituais comuns: algumas atividades, incluindo o trabalho e o lazer, tornam-se, pelo menos em teoria, *sujeitas à escolha individual*. Segundo, o trabalho pelo qual uma pessoa ganha a vida é "separado de suas outras atividades: seus limites não são mais 'naturais', mas arbitrários – ele é organizado de um modo tão definido que pode ser facilmente separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre". É apenas na vida social de civilizações industriais e pós-industriais que encontramos essas condições necessárias. Outros teóricos sociais, radicais e conservadores, defendem que o lazer é produto de sistemas socioeconômicos de larga escala industrializados, racionalizados, burocratizados e com distinções arbitrárias e não naturais entre "trabalho" e "tempo livre" ou "folga". O trabalho passa então a ser organizado pela indústria de forma separada do "tempo livre", que inclui, além do lazer, o atendimento das necessidades pessoais, como comer, dormir, cuidar da saúde e da aparência, bem como das obrigações familiares, sociais, cívicas, políticas e religiosas (que, na sociedade tribal, teriam caído no domínio do contínuo trabalho-lazer). O lazer é predominantemente um fenômeno urbano, de modo que, quando esse conceito começa a penetrar nas sociedades rurais, é porque o trabalho agrícola está se tornando um modo de organização industrial "racionalizado" e porque a vida rural começa a se permear dos valores urbanos de industrialização – isso vale também para o Terceiro Mundo hoje, bem como para o interior rural de sociedades industriais há muito estabelecidas.

Para citar a famosa distinção feita por Isaiah Berlin, o tempo de lazer é associado a dois tipos de liberdade, "liberdade de" e "liberdade para". 1) O lazer representa *liberdade de* toda uma sobrecarga de obrigações institucionais prescritas pelas formas básicas de organização social, particularmente a tecnológica e a burocrática. 2) Para cada indivíduo, isso significa *liberdade dos* ritmos forçados e regulados cronologicamente da fábrica e do escritório e uma chance de recuperar e desfrutar dos ritmos naturais e biológicos novamente.

Lazer também é: 1) *liberdade para* participar ou mesmo para gerar novos mundos simbólicos de entretenimento, esporte, jogos, diversões de toda espécie. É, ainda, 2) *liberdade para* transcender as limitações sociais estruturais, liberdade para *brincar*... com ideias, fantasias, palavras (de Rabelais a Joyce e Samuel Beckett), tinta (dos impressionistas à pintura de ação e à *art nouveau*) e relações sociais – com amigos, em treinamentos de sensibilidade, psicodramas e outros. Aqui, muito mais do que com ritos e cerimônias tribais e agrárias, o lúdico e o experimental ganham destaque. Em sociedades complexas, de solidariedade orgânica, há obviamente muito mais opções: jogos de habilidade, de força e de azar podem servir de modelo para comportamentos futuros ou de experiências de trabalho passadas – agora vistas como livres das necessidades do trabalho e como algo que se escolhe fazer. Esportes, como o futebol, jogos, como o xadrez, e passatempos, como o montanhismo, podem ser difíceis, exigentes e governados por regras e rotinas ainda mais rigorosas que as de uma situação de trabalho, mas, por serem atividades opcionais, fazem parte da liberdade de um indivíduo, de seu crescente autodomínio ou até mesmo de sua autotranscendência. Assim, essas atividades estão muito mais imbuídas de prazer do que os muitos tipos de trabalho industrial nos quais os homens não participam dos frutos e dos resultados de seu labor. O lazer é potencialmente capaz de liberar os poderes criativos, sejam eles individuais ou coletivos, tanto para criticar quanto para apoiar os valores sociais estruturais dominantes.

É claro que ninguém é compelido a se engajar numa atividade verdadeira de lazer por necessidades materiais ou por obrigações morais ou jurídicas, como nas atividades de educação formal, na necessidade de ganhar a vida ou no cumprimento de cerimônias cívicas ou religiosas.

Mesmo quando há um esforço nesse sentido, no esporte competitivo, por exemplo, esse esforço – e a disciplina do treinamento – é escolhido voluntariamente, na expectativa de desfrutar de um prazer desinteressado, não motivado por ganho, e que não tem qualquer propósito utilitário ou ideológico.

Mas, se esse é idealmente o espírito do lazer, sua realidade cultural é obviamente influenciada pelo domínio do trabalho do qual foi separado à força pela organização industrial. Trabalho e lazer interagem, todos os indivíduos participam de ambos os domínios, e os modos de organização do trabalho afetam os estilos de lazer almejados. Vamos considerar o caso das sociedades predominantemente do norte da Europa e dos Estados Unidos, cuja industrialização preliminar foi acompanhada e marcada pelo espírito que Max Weber chamou de "ética protestante". Para mim, esse âmbito ético, ou conjunto de valores e crenças, que Weber considerou como uma condição favorável para o crescimento do capitalismo moderno e racional, produziu efeitos tão significativos no domínio do *lazer* quanto no do trabalho. Como todos sabem, de acordo com Weber, João Calvino e outros reformadores protestantes ensinaram que a salvação é uma dádiva pura de Deus e não pode ser ganha ou merecida por um ser tão corrompido em sua natureza quanto o homem após a queda de Adão. A predestinação, em sua forma extrema, significava que ninguém poderia ter certeza de que seria salvo, ou mesmo de que seria condenado. Isso era uma ameaça séria para o moral individual, até que surgiu uma cláusula de escape no âmbito da cultura popular, embora ela não fosse teologicamente hermética. A cláusula dizia que aquele que está nas graças de Deus e (invisivelmente) entre os eleitos por Seu decreto prévio manifesta isso em seu comportamento, no autocontrole sistemático e na obediência à vontade de Deus. Por meio desses sinais externos, a graça ficaria visível para os outros, e a pessoa poderia se assegurar de que estava entre os eleitos e de que não estaria condenada ao martírio eterno. Mas o calvinista nunca está totalmente certo de que vai ser salvo, por isso dedica-se incessantemente à autoanálise das condições de sua alma interna e da vida externa para encontrar os sinais evidentes do trabalho da graça salvadora. De certo modo, o que antes era na história cultural o "trabalho dos deuses", o ciclo litúrgico do calendário, ou melhor, suas penitências e provações, e não suas recompensas festivas, foi "internalizado" como o "trabalho" sistemático e não lúdico da consciência individual.

Outra ênfase calvinista recaiu sobre a noção de "chamado", a vocação de alguém. Ao contrário da noção católica de "vocação" como a conclamação para a vida religiosa, delimitada por juramentos tradicionais de castidade, obediência e pobreza, os calvinistas sustentavam que era justamente a ocupação mundana do sujeito que deveria ser vista como a esfera a partir da qual ele serviria a Deus, por meio de sua dedicação ao trabalho. Trabalho e lazer foram colocados em esferas separadas, e o "trabalho" se tornou sagrado *de facto*, a arena em que a salvação do sujeito podia ser demonstrada objetivamente. Assim, um homem de propriedade deveria agir como administrador dos bens mundanos, como José, no Egito. Ele deveria usá-los não para a luxúria pecaminosa, mas para melhorar sua própria condição moral, bem como a de sua família e a de seus empregados. "Melhorias" implicavam autodisciplina, autoexame, trabalho árduo, dedicação aos deveres e ao "chamado", e uma insistência de que aqueles sob sua autoridade fizessem o mesmo. Em todos os lugares em que a aspiração à teocracia calvinista se tornou influente, como em Genebra, ou no curto período de dominação do puritanismo inglês, foi introduzida uma legislação para forçar os homens a melhorarem seu estado espiritual por intermédio da parcimônia e do trabalho árduo. O puritanismo inglês, por exemplo, afetou não apenas o culto religioso com seu ataque ao "ritualismo", como também reduziu o "cerimonial" (o ritual "secular") a um mínimo em muitos outros campos de atividade, inclusive o drama, que foi estigmatizado como "palhaçada". A Lei que tornava as apresentações de palco ilegais encurtou em vinte anos a carreira de dramaturgo de Ben Jonson. Entre os alvos de tal legislação, estavam os gêneros de entretenimento aos ociosos que se desenvolveram em círculos aristocráticos e mercantis no período protoindustrial, como as produções teatrais, as mascaradas, os cortejos cívicos, as apresentações musicais e, naturalmente, os gêneros populares, como o carnaval, os festivais, charivaris, cantigas de baladas

e encenações de milagres. Tais gêneros representavam a face "lúdica" do contínuo trabalho-lazer, que antes envolvia toda a sociedade num processo único, movendo-se pelas fases sagradas e profanas, solenes e festivas do ciclo sazonal. Os calvinistas desejavam pôr "um basta à cerveja e aos bolos" – ou qualquer outra comida festiva que pertencesse ao domínio do trabalho e das brincadeiras dos deuses. O que eles queriam era a dedicação ascética aos empreendimentos econômicos, a sacralização do que antes era profano ou ao menos *subordinado aos* paradigmas cosmológicos sagrados. Weber argumenta que quando as motivações religiosas do calvinismo se perderam após algumas gerações de sucesso mundano, o foco no autoexame, na autodisciplina e no trabalho árduo dentro da vocação de cada um, mesmo quando secularizada, continuaram a estimular a dedicação ascética aos lucros sistemáticos, o reinvestimento dos ganhos e a parcimônia, que foram as pedras fundamentais do capitalismo nascente.

Algo desse caráter sistemático e vocacional da ética protestante chegou a influenciar até os gêneros de entretenimento do lazer industrial. Para cunhar um termo, mesmo o lazer se tornou *ergonímico*, "próprio da natureza do trabalho", em vez de *lúdico*, da natureza do lazer. Assim, temos uma divisão *séria* do *trabalho* na indústria do *entretenimento*; atuação, dança, canto, arte, escrita, composição, etc. se tornaram "vocações" profissionalizadas. Instituições educacionais formavam atores, dançarinos, cantores, pintores e autores para suas "carreiras". Num nível mais elevado, foi no final do século XVIII e especialmente durante o século XIX que a noção de "arte" com suas várias modalidades floresceu como uma vocação quase religiosa, com seu próprio ascetismo e sua dedicação exclusiva, desde William Blake, passando por Kierkegaard, Baudelaire, Lermontov e Rimbaud, até Cézanne, Proust, Rilke e Joyce, para não falar de Beethoven, Mahler, Sibelius, etc.

Outro aspecto da influência da ética protestante sobre o lazer se deu no domínio da brincadeira. Como afirmou Edward Norbeck:

> Os antepassados dos Estados Unidos acreditavam fortemente no conjunto de valores conhecido como ética protestante. A devoção ao trabalho era uma virtude cristã; e a brincadeira, inimiga do trabalho, era concedida apenas às crianças, e de forma relutante e cautelosa. Mesmo hoje em dia, esses valores estão longe de terem sido eliminados de nossa nação, e a antiga reprimenda de que o lazer é obra do demônio continua viva no pensamento secular. Embora o lazer tenha se tornado quase respeitável, ele ainda é algo que nos "permitimos fazer" (como o ato sexual), uma forma de fraqueza moral. (Norbeck, 1971, p. 48-53)

O esporte organizado (lazer "pedagógico") se encaixa melhor na tradição puritana do que a brincadeira desorganizada das crianças (lazer "pediárquico") ou a mera frivolidade, que é perda de tempo.

No entanto, as sociedades modernas industriais ou pós-industriais deixaram para trás muitas dessas atitudes contrárias ao lazer. O desenvolvimento tecnológico, a organização política e industrial dos trabalhadores, a ação de empregadores liberais, as revoluções em muitas partes do mundo têm tido o efeito cumulativo de proporcionar mais lazer para o "tempo livre" das culturas industriais. Nesse lazer, proliferaram os gêneros simbólicos, tanto os de entretenimento quanto os instrutivos. Em *O processo ritual*, chamei alguns desses gêneros de fenômenos "liminares". Em virtude do que acabo de dizer, seria liminaridade um rótulo adequado para esse conjunto de atividades e formas simbólicas? É claro que esses gêneros "anergonímicos" compartilham algumas características com os rituais e mitos "ludérgicos" de culturas tribais e agrárias antigas (se contrastarmos o ritual hindu com o judaico, por exemplo). Lazer pode ser concebido como um intervalo de "nem uma coisa nem outra" entre dois períodos de trabalho ou entre a atividade ocupacional e a atividade familiar e cívica. Etimologicamente, lazer deriva do francês arcaico *leisir*, que, por sua vez, vem do termo latino *licere*, "ser permitido", e que, o que é bastante interessante, deriva da base indo-europeia **leik-*, "colocar à venda, barganhar" – uma referência à esfera "liminar" do mercado, com suas implicações de escolha, variação, contrato, uma esfera que possui conexões, nas religiões arcaicas e tribais, com deidades brincalhonas como Exu e Hermes. A troca é mais "liminar" do que a produção. Assim como os

membros de uma tribo fabricam máscaras, disfarçam-se de monstros, sobrepõem símbolos rituais díspares, invertem ou parodiam a realidade profana nos mitos e nos contos folclóricos, também o fazem os gêneros da indústria do lazer – teatro, poesia, romance, balé, cinema, esporte, rock, música clássica, arte, arte pop, etc. –, *brincando* com os fatores da cultura e dispondo-os às vezes em combinações improvisadas, grotescas, improváveis, surpreendentes, chocantes e, em geral, experimentais. Mas eles o fazem de um modo mais complicado do que na liminaridade das iniciações tribais, multiplicando os gêneros especializados de entretenimento artístico e popular, cultura de massa, cultura pop, folclórica, erudita, *underground*, contracultura, etc., em contraste com os gêneros simbólicos relativamente limitados das sociedades "tribais". E, em cada um desses gêneros, uma pródiga variedade de autores, poetas, dramaturgos, pintores, escultores, compositores, músicos, atores, comediantes e "fazedores" em geral podem produzir não apenas formas estranhas, mas também, e não raro, modelos diretos e parabólicos ou esópicos que são altamente críticos do *status quo* como um todo ou em parte. Claro, dada a *diversidade* como um *princípio*, muitos artistas, em muitos gêneros, também apoiam, reforçam, justificam ou tentam legitimar a moralidade cultural e as ordens políticas. Os que o fazem aproximam-se muito mais do que as produções *críticas* dos mitos e dos rituais tribais – são "liminares" em vez de "liminoides", ou "pseudo" ou "pós-liminares". A sátira é um gênero conservador porque é *pseudoliminar*. Ela expõe, ataca ou ridiculariza o que considera vícios, loucuras, idiotices ou abusos, mas seu critério de julgamento, em geral, é o conjunto normativo estrutural dos valores promulgados oficialmente. Assim, obras satíricas, como as de Swift, Castlereagh ou Evelyn Waugh, muitas vezes seguem um formato de "ritual de reversão", indicando que a desordem não é um substituto permanente para a ordem. O espelho inverte, mas também reflete um objeto. Ele não desmonta o objeto em pedacinhos para depois reconstituí-lo, muito menos destrói e substitui o objeto antigo. Mas a arte e a literatura muitas vezes fazem exatamente isso, ainda que apenas no domínio da imaginação. As fases *liminares* da sociedade tribal invertem, mas, em geral, não subvertem o *status quo*, a forma estrutural da sociedade; a reversão demonstra aos integrantes de uma comunidade que a alternativa ao cosmos é o caos, então melhor ficar com o cosmos mesmo, ou seja, com a ordem tradicional da cultura, embora eles possam acreditar por um curto período de tempo que estão se divertindo horrores ao serem caóticos em alguma Saturnália ou Lupercália, uma charivari ou orgia institucionalizada. Porém, os gêneros supostamente "de entretenimento" da sociedade industrial por vezes são *subversivos* ao satirizar, difamar, caricaturar ou desqualificar sutilmente os valores centrais da sociedade baseada na esfera do trabalho ou de pelo menos alguns setores específicos de tal sociedade. Aliás, a palavra "entretenimento" vem do francês arcaico *entretenir*, "colocar à parte", ou seja, criar um espaço liminar ou liminoide em que as performances possam acontecer. Alguns desses gêneros de entretenimento, tais como o teatro "legítimo" ou "clássico", são historicamente contínuos ao ritual, como nos casos da tragédia grega ou do teatro nô japonês, e possuem algo da seriedade sagrada ou mesmo da estrutura de rito de passagem de seus antecedentes. No entanto, diferenças cruciais separam a estrutura, a função, o estilo, o escopo e a simbologia do *liminar* nos ritos e mitos tribais e agrários daquilo que poderíamos chamar de "liminoide", ou gêneros de lazer, das formas e ações simbólicas das sociedades industriais complexas. Em breve vou discutir algumas dessas diferenças.

O termo *limen* em si, a palavra latina para "limiar" escolhida por Van Gennep para descrever uma "transição", parece negativo em suas conotações, já que não é mais a condição positiva do passado nem ainda a condição articulada e positiva do futuro. Parece, também, passivo, pois dependente das condições articuladas e positivas que intermedeia. Mas, ao analisar o termo, encontramos na liminaridade qualidades tanto positivas quanto ativas, sobretudo onde o "limiar" é esticado e se torna um "túnel", quando o "liminar" se torna o "cunicular". Esse é precisamente o caso dos ritos de iniciação, com seus longos períodos de reclusão e treinamento dos noviços, ricos no uso de formas simbólicas e ensinamentos esotéricos. O "significado" na cultura tende a ser *gerado* nas interfaces entre subsistemas culturais estabelecidos, embora os significados sejam então institucionalizados

e consolidados no centro de tais sistemas. A liminaridade é uma interface temporal cujas propriedades invertem parcialmente aquelas da ordem já consolidada que constitui qualquer "cosmos" cultural específico. Em termos heurísticos, pode ser útil comparar a liminaridade do ritual e do mito com a caracterização geral que Durkheim faz de "solidariedade mecânica", que ele definia como um tipo de coesão mais a ação cooperativa e coletiva voltadas para a realização das metas do grupo, um conceito que se aplica muito melhor às sociedades pequenas e pré-letradas com uma divisão simples do trabalho e pouca tolerância para a individualidade. Ele baseou esse tipo de solidariedade numa *homogeneidade* de valores e comportamentos, em fortes limitações sociais e em lealdade à tradição e ao parentesco. As regras de convivência são conhecidas e compartilhadas. Porém, o que frequentemente tipifica a liminaridade dos rituais de iniciação em sociedades com solidariedade mecânica é justamente o oposto disso: provações, mitos, o uso de máscaras, paródias, a apresentação dos noviços a ícones sagrados, linguagens secretas e tabus alimentares e de comportamento criam um domínio estranho no campo de reclusão em que as regras comuns de parentesco, o cenário residencial, a lei e o costume tribal ficam de fora. O bizarro se torna normal, e, a partir do afrouxamento das conexões entre elementos que normalmente estariam atados em determinadas combinações, e a partir de sua mistura e recombinação em formas monstruosas, fantásticas e não naturais, os noviços são induzidos a pensar, e bem, sobre as experiências culturais que antes simplesmente aceitavam como dadas. Eles são ensinados que não sabem o que pensavam saber. Sob a superfície da estrutura do costume havia outra estrutura, profunda, cujas regras eles teriam de aprender por meio do paradoxo e do choque. De certo modo, os limites sociais se tornam mais fortes, mesmo que de forma não natural ou irracional, como quando os noviços são compelidos pelos anciões a empreender o que em suas mentes são tarefas desnecessárias, estabelecidas por decreto arbitrário, e são punidos severamente se não obedecerem de imediato, e, o que é pior, mesmo que tenham êxito nessas tarefas. Por outro lado, como no caso citado anteriormente de *Os ritos de passagem*, de Van Gennep,

são também concedidas liberdades sem precedente aos noviços – eles invadem e saqueiam aldeias e jardins, agarram mulheres, insultam os idosos. São inúmeras as formas de confusão e paródia com que revogam o sistema normativo e satirizam a lei. Os noviços estão ao mesmo tempo dentro e fora do círculo de tudo o que se conhece. No entanto, não podemos perder de vista uma coisa – *todos* esses atos e símbolos são *obrigatórios*. Mesmo o *rompimento* da regra *tem* de ser feito durante a iniciação. Essa é uma das distinções entre o liminar e o liminoide. No encontro de 1972 da Associação Americana de Antropologia, em Toronto, foram citados diversos exemplos (entre eles o carnaval de São Vicente e Granadinas, nas Antilhas, e o das ilhas La Have, na Nova Escócia (apud Abrahams e Bauman, 1972)) de sociedades modernas à margem de civilizações industriais que demonstravam semelhanças com as inversões liminares de sociedades tribais. O que me marcou foi o fato de que, até nessas regiões "periféricas", a *opção* dominava todo o processo. Por exemplo, quando os *belsnicklers*, os mascarados de La Have, geralmente meninos mais velhos e jovens homens casados, emergem na noite de Natal para divertir, provocar, enganar os adultos e assustar as crianças, eles batem nas portas e janelas das casas, pedindo "permissão" para entrar. Alguns moradores de fato se recusam a abrir a porta. Não consigo imaginar uma situação em que os *makishi*, dançarinos mascarados ndembu, luvale, chokwe ou lachazi (pessoas que conheci e observei), depois de certo ritual de circuncisão conhecido como *Mukanda*, que marca a metade do período de reclusão, tenham sua entrada recusada ao emergirem nas aldeias para dançar e ameaçar mulheres e crianças. Eles nem sequer pedem permissão para entrar, invadem! *Belsnicklers* têm de "pedir" guloseimas aos donos das casas, *makishi* exigem comida e presentes como um direito seu. A opção permeia o fenômeno liminoide, a obrigação é liminar. Um é todo brincadeira e escolha, uma diversão; o outro envolve uma questão de seriedade profunda, ou mesmo aterrorizante, é exigente, compulsório, embora o medo provoque risos nervosos nas mulheres (se tocadas pelos *makishi*, acredita-se que irão contrair lepra, ficar estéreis ou enlouquecer!). Mais uma vez, em São Vicente e Granadinas, apenas *certos tipos* de personalidades são atraídos

para os carnavais, os que Abrahams, o investigador, descreve como "segmentos rudes e esportivos da comunidade", que são "rudes e esportivos" *sempre* que têm oportunidade, o ano inteiro – sendo, portanto, os que melhor podem personificar no carnaval a "desordem" *versus* a "ordem". Aqui, de novo, a opção é evidentemente dominante, pois as pessoas não são *obrigadas* a agir de forma invertida como nos rituais tribais; algumas, mas não *todas*, *escolhem* fazê-lo no carnaval. E o carnaval é diferente de um ritual tribal no sentido de que pode ser assistido *ou* evitado, o sujeito pode desfilar ou apenas assistir de acordo com sua *vontade*. É um gênero de desfrute lúdico, e não um ritual obrigatório, é lazer separado de trabalho, e não o contínuo trabalho-lazer como sistema binário do empenho comunitário "sério" do homem. Em seu artigo escrito em conjunto com Bauman, Abrahams levanta outro argumento importante para estabelecer firmemente o carnaval de São Vicente e Granadinas como um gênero do lazer moderno ao observar que é predominantemente o "homem ruim e desregrado (do estilo machão)" que escolhe participar das inversões do carnaval indicativas da desordem do universo e da sociedade, gente que é desordeira por temperamento e escolha em muitas situações fora do carnaval. Já nos rituais tribais, mesmo as pessoas normalmente ordeiras, meigas e que obedecem as leis são *obrigadas* a participar da desordem de rituais-chave, independentemente de seu caráter ou temperamento. A esfera de opção nessas sociedades é muito reduzida. Mesmo na liminaridade, com o comportamento bizarro tão comentado pelos antropólogos, a *sacra*, as máscaras, etc. emergem à guisa de "representações coletivas". Ainda que houvesse criadores e artistas individuais, eles seriam subjugados pela ênfase "liminar" no anonimato e na *communitas*, exatamente como os noviços e seus mestres foram. Mas, nos gêneros liminoides da arte, da literatura e mesmo da ciência industrial (mais verdadeiramente homóloga ao pensamento liminar tribal do que a arte moderna), dá-se grande ênfase pública ao inovador individual, à pessoa singular que se arrisca e opta por criar. Essa falta de ênfase na individualidade faz com que a liminaridade tribal não possa ser vista como o inverso da normatividade tribal, e sim como sua

projeção em situações rituais. No entanto, isso tem de ser adaptado quando se presenciam os ritos de iniciação "em campo". Descobri que, entre os ndembu, apesar de os noviços serem privados de nome, posição hierárquica profana e roupas, cada um deles emergia como um indivíduo diferente, e havia um elemento de distinção pessoal competitiva no fato de que os quatro melhores noviços em termos de apresentação durante a reclusão – na caça, nas provações, na esperteza ao responder as charadas, na cooperação, etc. – recebiam títulos nos ritos que marcavam sua reintegração à sociedade profana. Para mim, isso era um indício de que a liminaridade guarda uma semente do liminoide que está apenas à espera de mudanças maiores no contexto sociocultural para florescer nos muitos ramos de gêneros culturais liminoides. Se, como Little Jack Horner,[3] da cantiga infantil inglesa, alguém quisesse encontrar a ameixa da torta, ou a preciosidade dialética de cada tipo de formação social, eu aconselharia aos investigadores que se propõem a estudar uma das sociedades "tribais" em rápida extinção a analisar as fases liminares de seus rituais a fim de localizar mais precisamente a incipiente contradição entre os modos de se conceberem os princípios do crescimento sociocultural a partir do eixo comunal-anônimo ou do privado-distintivo.

Já utilizei o termo "antiestrutura", principalmente no caso de sociedades tribais e agrárias, para descrever tanto a liminaridade quanto o que chamei de "*communitas*". Não entendo por antiestrutra uma reversão estrutural, uma imagem espelhada da estrutura socioeconômica "profana" do dia a dia ou uma rejeição fantasiosa das "necessidades" estruturais. Para mim, trata-se de uma liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc. das restrições normativas ao se ocupar uma sequência de status sociais, encenar uma multiplicidade de papéis sociais e tornar-se fortemente consciente de

[3] Na canção, Little Jack Horner enfia o dedo numa torta de Natal e tira uma ameixa. O autor faz uso do sentido figurado de *plum*, ameixa em inglês, ou seja, algo muito desejável. (N. da T.)

pertencer a um grupo corporativo, como uma família, uma linhagem, um clã, uma tribo, uma nação, etc., ou de estar afiliado a alguma categoria social abrangente, como uma classe, uma casta, um gênero ou grupo etário. Os sistemas socioculturais caminham tão continuamente em direção à consistência que os indivíduos só conseguem se libertar de suas garras normativas em raras situações nas sociedades de pequena escala, e, não com muito mais frequência, nas de larga escala. No entanto, as próprias exigências da estruturação, o processo de contenção de novos crescimentos em padrões ou esquemas ordenados tem seu calcanhar de aquiles. Trata-se do fato de que, quando as pessoas, os grupos, os conjuntos de ideias, etc. se movem de um nível ou estilo de organização ou regulação da interdependência de seus pares ou elementos a outro, tem de haver um período interfacial ou, para mudar a metáfora, um intervalo, por mais curto que seja, de *margem* ou *limen* no qual o passado é brevemente negado, suspendido ou revogado e o futuro ainda está por começar – um instante de pura potencialidade em que tudo, por assim dizer, treme nas bases. (Como o *quarterback*[4] treme diante de todas as "opções" de lançamento, ao mesmo tempo que um futuro muito sólido vem em sua direção na forma ameaçadora da linha de defesa do time adversário!). Em sociedades tribais, devido à homogeneidade predominante dos valores, do comportamento e das regras de estrutura social, esse instante pode ser contido ou dominado com facilidade pela estrutura social e mantido a salvo de excessos de inovação, "cercado", como os antropólogos adoram dizer, por "tabus", "controles", etc. Assim, por mais exótico que seja em sua aparência, o liminar tribal nunca pode ser muito mais do que um lampejo subversivo colocado a serviço da normatividade quase tão rápido quanto surge. No entanto, vejo-o como um tipo de cápsula institucional que contém o germe de desenvolvimentos sociais futuros, de mudanças na sociedade, de um modo que as tendências centrais de um sistema social nunca podem

[4] Capitão da equipe de futebol americano que lança a bola e decide a estratégia de cada jogada. (N. da T.)

almejar ser, as esferas onde a lei, o costume e seus modos de controle social prevalecem. A inovação pode ocorrer em tais esferas, porém é mais frequente nas interfaces e nos *limina*, para então se *legitimar* nos setores centrais. Para mim, processos sociais relativamente "tardios" em termos históricos, como "revoluções", "insurreições" e até mesmo o "romantismo" na arte, caracterizado pela liberdade na forma e no espírito, pela ênfase nos sentimentos e na originalidade, representam uma inversão da relação entre o normativo e o liminar no "tribal" e em outras sociedades essencialmente conservadoras. Pois, nesses processos e movimentos modernos, as sementes de transformação cultural, o descontentamento com a situação cultural das coisas e a crítica social sempre implícita na liminaridade pré-industrial tornam-se situacionalmente centrais; não mais uma interface entre "estruturas fixas", mas uma questão do holisticamente desenvolvimental. Assim, bem-sucedidas ou não, revoluções se transformam em *limina*, com todas as suas insinuações iniciatórias, entre grandes formas estruturais e ordenamentos da sociedade. Talvez seja por isso que o uso de "liminar" aqui tenha um sentido metafórico, e não o sentido "primário" ou "literal" advogado por Van Gennep, mas esse uso pode nos ajudar a pensar a sociedade global humana, para a qual todas as formações históricas sociais específicas podem muito bem estar convergindo. Revoluções, violentas ou não, podem ser as fases liminares totalizantes das quais os *limina* dos ritos de passagem tribais eram um mero prenúncio ou premonição.

Talvez este seja o momento de falar de outra grande variável "antiestrutural": *communitas*. (Vou discutir os prós e os contras de utilizar os termos "antiestrutura", "metaestrutura" e "protoestrutura" mais adiante.) As sociedades tribais provavelmente têm uma relação mais próxima entre *communitas* e liminaridade do que entre *communitas* e estrutura normativa, embora a modalidade de inter-relação humana da *communitas* possa "brincar" através dos sistemas estruturais de um modo difícil demais para que possamos predizer seus movimentos neste momento – acredito que ela seja a base experimental da noção cristã de "graça alcançada". Assim, na oficina, na aldeia, no escritório, no auditório, no teatro, quase em qualquer lugar,

as pessoas podem ser subvertidas de seus direitos e deveres e entrar numa atmosfera de *communitas*. O que então *é communitas*? Isso tem alguma base real ou é uma fantasia persistente da humanidade, uma espécie de retorno coletivo ao útero? Em *O processo ritual*, descrevi essa forma pela qual as pessoas veem, entendem e agem umas com as outras essencialmente como "uma relação sem mediação entre indivíduos históricos, idiossincráticos e concretos" (Turner, 1969). O que *não* é o mesmo que a noção de "comunhão" de Georges Gurvitch, que ele descreve como "quando as mentes se abrem o mais amplamente possível e as profundezas menos acessíveis do 'eu' se integram nessa fusão (o que pressupõe estados de êxtase coletivos)" (Gurvitch, 1941, p. 489). Para mim, *communitas* preserva a distinção individual – não é uma regressão à infância, não é emocional, não é uma "fusão" em fantasia. Nos relacionamentos estruturais e sociais, as pessoas são, por vários processos abstratos, generalizadas e segmentadas em papéis, status, classes, sexos culturais, divisões em faixas etárias convencionais, afiliações étnicas, etc. As pessoas foram condicionadas a atuar em diferentes papéis sociais para cada tipo de situação social. E, desde que "se mostrem" obedientes ao conjunto de normas que controla os diferentes compartimentos do complexo modelo conhecido como "estrutura social", não importa quão bem ou mal encenem esses papéis. Até hoje esse tem sido praticamente o principal assunto das ciências sociais – pessoas atuando em papéis e mantendo ou alcançando status. Sem dúvida, isso cobre grande parte do tempo disponível delas, tanto no trabalho quanto no lazer. E, em certa medida, a essência humana autêntica se envolve nesse processo, pois toda definição de um papel leva em conta algumas capacidades ou atributos humanos básicos e, de uma forma ou de outra, seres humanos *desempenham* seus papéis de formas humanas. Mas a capacidade humana *plena* fica de fora desse cenário limitado. Mesmo quando dizemos que alguém encena bem o seu papel, muitas vezes queremos dizer com isso que ele o desempenha com flexibilidade e imaginação. As noções de Martin Buber de um relacionamento *Eu-e-Tu* e de um *Nós Essencial* formado por pessoas que seguem em direção a uma meta em comum escolhida livremente

são percepções intuitivas de uma ordem ou qualidade não transacional do relacionamento humano, no sentido de que as pessoas não necessariamente iniciam ações umas com as outras na expectativa de uma reação que satisfaça seus interesses. Antropólogos acabaram escapando desses "contratempos" por pura sorte, pois lidam com "homens vivos" em seus empenhos tanto altruístas quanto egoístas, nos microprocessos da vida social. Alguns sociólogos, por outro lado, encontram segurança nos questionários etnocêntricos, que, pela natureza do caso, distanciam o observador do informante e tornam inautênticas suas interações subsequentemente distantes. Em sociedades tribais e em outras formações sociais pré-industriais, a liminaridade oferece um cenário propício para o desenvolvimento desses confrontos diretos, imediatos e totais das identidades humanas. Nas sociedades industriais, é no lazer, por vezes com a ajuda das projeções de arte, que essa forma de vivenciar um ao outro pode ser retratada, compreendida e eventualmente concretizada. A liminaridade é, sem dúvida, um estado ambíguo para a estrutura social, pois inibe a satisfação social plena e dá uma medida de finitude e segurança; para muitos, ela pode ser o auge da insegurança, a entrada do caos no cosmos, da desordem na ordem, mais do que um meio de satisfações e realizações criativas inter-humanas ou trans-humanas. A liminaridade pode ser o cenário da doença, do desespero, da morte, do suicídio, da ruptura total sem um substituto de compensação para os vínculos sociais e dos laços normativos bem definidos. Pode ser *anomia*, *alienação* e *angústia*, as três irmãs *alfa* fatais de muitos mitos modernos. Nas sociedades tribais, pode ser o domínio intersticial da bruxaria doméstica, dos mortos hostis e dos espíritos vingativos de estranhos; nos gêneros de lazer das sociedades complexas, pode ser representada pelas "situações extremas" tão queridas dos escritos existencialistas: tortura, assassinato, estupro, suicídio, tragédias hospitalares, execuções, etc. A liminaridade é não só mais criativa como também mais destrutiva que as normas estruturais. Em ambos os casos, levanta problemas básicos para o homem social estrutural, convidando-o a especular e a criticar. Mas quando é socialmente positiva, ela apresenta, diretamente

ou por implicação, um modelo de sociedade humana como uma *communitas* homogênea e não estruturada, cujas fronteiras coincidem com os limites da espécie humana. Quando duas pessoas acreditam estar vivenciando uma unidade, para elas todas as pessoas são percebidas como uma só, mesmo que apenas por um instante. Aparentemente, sentimentos se generalizam mais rápido que pensamentos! A grande dificuldade é manter essa sensação viva – drogar-se, ter repetidas relações sexuais, mergulhar em clássicos da literatura, nada disso é capaz de fazer perdurar tal estado: mais cedo ou mais tarde, o isolamento da iniciação tem de acabar. Chegamos então ao paradoxo em que a *experiência* de *communitas* se torna a *memória* de *communitas*, e o resultado é que, ao tentar se repetir historicamente, a *communitas* desenvolve uma estrutura social em que as relações inicialmente livres e inovadoras entre os indivíduos são convertidas em relações governadas por normas entre *personae* sociais. Sei que estou apontando outro paradoxo – o de que quanto mais as pessoas se tornam espontaneamente "iguais", mais distintivamente se tornam "elas mesmas"; quanto mais *parecidas* socialmente, menos o são individualmente. Ainda assim, quando essa *communitas* ou *comitas* é institucionalizada, a recém-encontrada idiossincrasia é enquadrada em mais um conjunto de leis e status universais no qual os membros devem subordinar a individualidade à regra. Como argumentei em *O processo ritual*:

> A espontaneidade e o caráter imediato da *communitas* – em oposição ao caráter jurídico e político da estrutura (social) – raramente podem ser sustentados por muito tempo. A *communitas* em si logo passa a desenvolver uma estrutura (social protetora) em que as relações livres entre os indivíduos se convertem em relações governadas por normas entre *personae* sociais. (Turner, 1969, p. 132)

O dito "normal" pode ser mais um jogo, jogado com máscaras (*personae*) e um roteiro, do que determinados comportamentos "sem máscara" que são definidos culturalmente como "anormais", "bizarros", "excêntricos" ou "fora da reta". Mas a *communitas* não representa a extinção das normas estruturais da consciência de seus integrantes; na verdade, poderíamos dizer que, numa dada comunidade, seu estilo depende do modo como ela simboliza o anulamento, a negação ou a inversão da estrutura normativa na qual os participantes se envolvem cotidianamente. De fato, sua prontidão a se converter em estrutura normativa indica sua vulnerabilidade ao ambiente estrutural.

Observando o destino histórico da *communitas*, identifiquei nela três formas distintas e não necessariamente sequenciais, que chamei de *espontânea*, *ideológica* e *normativa*. Cada uma possui algumas relações com os fenômenos liminares e liminoides.

1) A *communitas espontânea* é "um confronto direto, imediato e total" de identidades humanas, um estilo de interação pessoal mais profundo do que intenso. "Ela tem algo de 'mágico'. Subjetivamente, tem uma sensação de poder ilimitado." Quem de nós nunca vivenciou o momento em que pessoas compatíveis – amigos, pares – compartilham um lampejo de compreensão mútua e lúcida no nível existencial, quando sentem que todos os problemas, não apenas os seus, podem ser resolvidos, sejam eles emocionais ou cognitivos, simplesmente se o grupo que é sentido (na primeira pessoa) como "essencialmente nós" pudesse sustentar sua iluminação intersubjetiva? Essa iluminação pode sucumbir no dia seguinte à luz da separação ou ao uso da razão singular e pessoal para a "glória" da compreensão comunal. Mas quando o ânimo, o estilo ou a "forma" da *communitas* espontânea está sobre nós, damos um alto valor à honestidade pessoal, à abertura e à falta de pretensão ou presunção. Sentimos que é importante nos relacionarmos diretamente com o outro da forma como ele se apresenta no aqui e agora, para compreendê-lo de um modo simpático (e não empático, o que implicaria algum tipo de contenção, uma não entrega de si mesmo), livre dos obstáculos definidos culturalmente por seu papel, status, reputação, classe, casta, sexo ou outro nicho estrutural. Os indivíduos que interagem uns com os outros no modo de *communitas* espontânea se tornam totalmente absorvidos num evento singular, sincronizado e fluido. A compreensão mútua "visceral" da sincronização nessas situações os desperta para o entendimento de formas culturais – tipicamente

derivadas hoje da transmissão literária de uma cultura mundial, diretamente ou por tradução –, como a união eucarística e o I Ching, que enfatiza a mútua participação mística (para citar Lévy-Bruhl) de todos os eventos contemporâneos, se ao menos o sujeito tivesse um mecanismo de determinar o "significado" subjacente à sua "consciência".

2) O que chamo de *communitas ideológica* é um conjunto de conceitos teóricos que tentam descrever as interações da *communitas* espontânea. Aqui, o olhar retrospectivo, a "memória", já distanciou o sujeito individual da experiência comunal ou diádica. Aquele que vivencia a experiência já recorreu à linguagem e à cultura para mediar imediatismos anteriores, uma instância que M. Csikszentmihalyi e J. MacAloon chamaram de "quebra do fluxo", isto é, uma interrupção da experiência de fusão da ação com a percepção (e centralização da atenção) que caracteriza a "recompensa" suprema no ritual, na arte, no esporte, nos jogos e até nos jogos de azar. O "fluxo" pode induzir a *communitas*, e a *communitas* "flui", mas alguns "fluxos" são solitários, e alguns modos de *communitas* separam percepção de ação – especialmente a *communitas* religiosa. Aqui, não é o trabalho de equipe em fluxo que é quintessencial, mas "*estar*" junto, com "estar" como a palavra operativa, e não "fazer". O sujeito já começou a vasculhar o passado cultural herdado em busca de modelos ou elementos culturais em meio aos escombros de modelos passados a partir dos quais ele pode construir um novo modelo que replicará em palavras, por mais vacilantes que sejam, sua experiência concreta de *communitas* espontânea. Alguns desses conjuntos de conceitos teóricos podem ser expandidos e concretizados num modelo "utópico" de sociedade, em que todas as atividades humanas seriam empreendidas no nível de *communitas* espontânea. Apresso-me a adicionar que nem todos ou mesmo a maioria dos modelos "utópicos" são os de "*communitas* ideológica". Utopia significa "lugar nenhum" em grego: a manufatura de utopias é uma atividade "lúdica" desimpedida do lazer do mundo moderno e, assim como a manufatura industrial, tende a postular *estruturas* ideais político-administrativas como necessidades primárias – inclusive as altamente hierarquizadas –, em vez de como o mundo ou a terra ou a ilha seriam se fossem locais

em que todos buscam viver em *communitas* com seu vizinho. Existem muitos tipos de utopias hierarquizadas, utopias conservadoras, utopias fascistas. No entanto, a "utopia" da *communitas* é encontrada nas formas variantes como um ingrediente central, relacionada à noção de "salvação" de muitas das religiões letradas e históricas do mundo. "O reino dos céus virá" (que sendo *caritas*, ágape, "amor", é um antirreino, uma *communitas*).

3) Por fim, a *communitas normativa* é, mais uma vez, um "sistema social que perdura", uma subcultura ou um grupo que tenta encorajar e manter relacionamentos ou *communitas* espontânea numa base mais ou menos permanente. Para tal, a *communitas* espontânea tem de se desnaturar, pois esta é mais uma questão de "graça" do que de "lei", para usar a linguagem teológica. Seu espírito "voa onde bem entende" – não pode ser legislado ou normatizado, já que ela é a *exceção* e não a *lei*, o *milagre*, e não a *regularidade*, a liberdade primordial, e não *anangke*, a cadeia casual de necessidade. Mas mesmo um grupo baseado em *communitas* normativa tem algo em sua origem que o distingue de grupos que surgem de uma "necessidade" natural ou técnica, real ou imaginada, como um sistema de relações produtivas ou um grupo de pessoas supostamente conectado biologicamente, uma família, parentes ou uma linhagem. Algo de "liberdade", de "liberação" ou de "amor" (para usar termos comuns nos vocabulários teológicos ou político-filosóficos ocidentais) adere à *communitas* normativa, embora muito frequentemente os regimes mais rígidos evoluam do que eram aparentemente as mais espontâneas experiências de *communitas*. Esse rigor surge do fato de que grupos de *communitas* sentem-se inicialmente muito vulneráveis aos grupos normativos que lhes cercam. Eles desenvolvem uma capa institucional protetora que se torna mais intransponível à medida que as pressões para destruir a autonomia do grupo primário aumentam. Eles "se tornam aquilo que observam". Por outro lado, se não "observassem" seus inimigos, sucumbiriam a eles. Esse dilema não se resolve facilmente por uma espécie inovadora, em crescimento, em mudança e que inventa novas ferramentas de pensamento bem como de indústria e explora novos estilos emocionais à medida que avança pelo tempo. A oposição

do velho pode ser tão importante para a mudança quanto a qualidade inovadora do novo, já que juntos eles constituem um problema.

Grupos baseados em *communitas* normativa em geral surgem durante um período de revitalização religiosa. Quando a *communitas* normativa é claramente o modo social dominante, pode-se testemunhar o processo de transformação de um momento pessoal e carismático num sistema social contínuo e relativamente repetitivo. No entanto, as contradições entre a *communitas* espontânea e um sistema marcadamente estruturado são tão grandes que qualquer empreendimento que tente combinar essas modalidades será constantemente ameaçado por fissuras estruturais ou sufocado pela *communitas*. A solução típica – alguns exemplos podem ser encontrados no capítulo 4 de *O processo ritual* – tende a ser a divisão dos integrantes em facções opostas, uma solução que dura apenas enquanto houver um equilíbrio de poder entre elas. Em geral, o grupo que se organizou primeiro e se estruturou de modo mais metódico prevalece política ou parapoliticamente, embora os valores centrais de *communitas* compartilhados por ambas as facções, mas colocados em suspensão pelo grupo politicamente bem-sucedido, possam ressurgir posteriormente no segundo. É por isso que os franciscanos conventuais conseguiram fazer com que os franciscanos espirituais fossem condenados por seu *usus pauper*, ou visão radical sobre a pobreza, mas a reforma capuchinha, que começou cerca de três séculos depois, em 1525, restaurou muitos dos ideais primitivos acerca da pobreza e da simplicidade franciscana, que eram praticadas antes da divisão em franciscanos conventuais e espirituais no século XIII. Em termos simbólicos, temos que distinguir os símbolos de sistemas político-jurídicos dos que compõem sistemas religiosos. O *usus pauper* foi um símbolo político que marcou a separação de dois ramos do franciscanismo, enquanto a "Senhora Pobreza" – em si própria talvez uma variante franciscana de "Nossa Senhora Maria" ou "Santa Mãe da Igreja" – foi um símbolo cultural que transcendeu divisões estruturais políticas. A *communitas* tende a gerar metáforas e símbolos que posteriormente se dividem em conjuntos e arranjos de valores culturais; é nos domínios da vida física (economia) e do controle social (lei, política) que os símbolos adquirem seu caráter de "estrutura social". Mas é claro que os domínios culturais e socioestruturais se interpenetram e se sobrepõem à medida que indivíduos concretos perseguem seus interesses, buscam atingir seus ideais, amam, odeiam, subjugam e obedecem uns aos outros no fluxo da história. Não vou avançar, neste ponto, com a ideia de que o "método de caso estendido", com o drama social como uma de suas técnicas, oferece uma forma útil de estudar os símbolos e seus significados como eventos dentro do fluxo total de eventos sociais, pois estou mais preocupado agora com o problema das relações entre os símbolos, o liminar, o liminoide, a *communitas* e a estrutura social.

A *communitas* existe num tipo de relacionamento de "figura-fundo" com a estrutura social. Por constituírem modelos explícitos ou implícitos para a interação humana, suas fronteiras são definidas pelo contato ou pela comparação com o outro. Da mesma forma, a fase liminar de um rito de iniciação se define pelos status sociais à sua volta (muitos dos quais revoga, inverte ou invalida), e o "sagrado" se define por sua relação com o "profano" – mesmo numa única cultura isso tem de ser relativizado, pois mesmo que A seja "sagrado" para B, ele pode ser "profano" para C e "menos sagrado" para D. Aqui prevalece a seleção situacional, como em muitos outros aspectos do processo sociocultural. Em seu uso no contexto atual, poderíamos então dizer que a *communitas* existe mais em contraste do que em oposição ativa à estrutura social, como um jeito alternativo e mais "liberado" de ser socialmente humano, um modo tanto de se desprender da estrutura social – e, portanto, poder *avaliar* periodicamente o desempenho dela –, quanto de uma pessoa mais "distanciada" ou "à margem" se aproximar de *outras* pessoas também à margem – e, assim, avaliar o desempenho histórico da estrutura social em comum entre elas. Aqui podemos ter uma união amorosa dos condenados estruturalmente julgando a estrutura normativa e fornecendo modelos alternativos para ela.

No entanto, como as fronteiras do modelo não estrutural de interconectividade humana descrita pela *communitas* ideológica "coincidem idealmente com as da espécie humana" (e às vezes vão além delas,

alcançando uma "reverência à vida" genérica), aqueles que estão vivenciando a *communitas*, ou a vivenciaram recentemente, muitas vezes tentam converter uma interação da estrutura social ou um conjunto de tais interações (envolvendo a primazia do comportamento institucionalizado de papéis-status sobre o comportamento "desregrado") num confronto direto, imediato e total de identidades humanas, ou seja, numa *communitas* espontânea. A *communitas* tende a ser inclusiva – alguns podem chamá-la de "generosa" –, a estrutura social tende a ser exclusiva, esnobe até, deleitando-se na distinção entre nós/eles, incluídos/excluídos, alto/baixo, superiores/subordinados. Esse impulso a inclusão leva ao proselitismo. O sujeito quer transformar os *outros* em *nós*. Um exemplo famoso na tradição ocidental é o Pentecostes, em que grupos linguísticos e étnicos diferentes insistiram que, sob a inspiração do Espírito Santo, podiam entender completamente uns aos outros, sub ou translinguisticamente. A partir de então, a multidão pentecostal seguiu em frente para evangelizar o mundo. A glossolalia de alguns pentecostais modernos parece manter uma conexão com a noção de que, se, por um lado, a fala articulada divide as pessoas de grupos linguísticos distintos e até promove o "pecado" entre os de uma comunidade de mesma língua, por outro lado, a fala sem significado (arcaica) facilita o amor mútuo e a virtude. Mas essas tentativas de conversão por parte de indivíduos comunitários podem ser interpretadas não apenas pelas elites de poder da estrutura social, mas *também* pelas massas que se sentem seguras em sua obediência às normas, como uma *ameaça direta* à sua autoridade ou à sua segurança e, sobretudo, às suas identidades sociais baseadas nas instituições. Assim, as tendências expansivas da *communitas* podem provocar uma campanha de repressão por parte de elementos da sociedade entrincheirados estruturalmente, o que, por sua vez, leva a uma oposição até mais ativa e militante dos membros da comunidade (basta conferir o processo histórico deslanchado por muitos movimentos milenares ou de revitalização), etc., numa luta contínua entre as forças da estrutura e os poderes da *communitas*. Essa luta se assemelha muito com o que N. Frye e D. Erdman chamaram de ciclo Orc-Urizen – pegando emprestado os símbolos de William Blake –, em que "Orc" representa a energia revolucionária, e "Urizen", o "legislador e a consciência que se vinga" (S. Foster Damon); uma definição que em si era uma antecipação parcial do conceito de "circulação das elites", de Pareto, em que as elites revolucionárias, com suas características de "leão", são sucedidas pela astúcia de "raposa" dos estrategistas e táticos da manutenção de poder.

Apesar desse conflito, e, em grande parte, por causa dele, a *communitas* cumpre funções importantes para a sociedade maior, estruturada e centrista. Em *O processo ritual* observei que:

> Liminaridade, marginalidade e inferioridade estrutural são condições que com frequência geram mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Essas formas culturais fornecem aos homens um conjunto de padrões, modelos e paradigmas que são, ao mesmo tempo, reclassificações periódicas da realidade (ou, pelo menos, da experiência social) e a relação do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Mas elas são mais do que classificações (meramente cognitivas), já que incitam os homens à ação e ao pensamento. (Turner, 1969, p. 128-129)

Quando escrevi isso, eu ainda não tinha feito a distinção entre a liminaridade ritual lúdica-ergonímica e os gêneros liminoides lúdicos--anergonímicos de ação e literatura. Em sociedades tribais, a liminaridade muitas vezes é funcional, no sentido de ser um dever especial ou uma performance *obrigatória* no curso do trabalho ou da atividade; suas reversões e inversões tendem a compensar a rigidez ou as injustiças da estrutura normativa. Mas na sociedade industrial, o formato rito de passagem, embutido no calendário e/ou modelado nos processos orgânicos de maturação e degradação, já não é suficiente para sociedades totais. O lazer oferece múltiplas opções de gêneros liminoides de literatura, drama e esporte, que não são concebidos como uma "antiestrutura" em relação à estrutura normativa na qual a "antiestrutura é uma função auxiliar da estrutura maior" (Sutton-Smith, 1972, p. 17). Em vez disso, devem ser vistos como a definição de Sutton-Smith para "brincadeira", ou seja, como uma "experimentação com repertórios

variáveis", consistente com as múltiplas variações tornadas possíveis pelo desenvolvimento da tecnologia e o estágio avançado da divisão do trabalho (Sutton-Smith, 1972, p. 18). Os gêneros liminoides, para adaptar as palavras de Sutton-Smith (que estava se referindo à "antiestrutura", um termo que pegou emprestado de mim, insistindo que eu o usava apenas no sentido da manutenção do sistema),

> não apenas tornam o sistema tolerável, como mantêm seus integrantes num estado mais flexível em relação ao sistema e, portanto, em relação às possíveis mudanças. Cada sistema tem suas funções de adaptação estrutural e antiestrutural. A estrutura normativa representa o equilíbrio operacional, a antiestrutura representa o sistema latente de alternativas potenciais do qual a novidade vai surgir quando as contingências no sistema normativo assim exigirem. Talvez fosse mais correto chamar esse segundo sistema de *protoestrutural*, pois é o precursor de formas normativas inovadoras. É a fonte de cultura nova. (Sutton-Smith, 1972, p. 18-19)

Na chamada "cultura erudita" das sociedades complexas, o liminoide não só é removido de um contexto de rito de passagem, como é "individualizado". O artista solitário *cria* o fenômeno liminoide, a coletividade *vivencia* símbolos coletivos liminares. Isso não quer dizer que quem faz os símbolos, as ideias, as imagens, etc. liminoides o faça *ex nihilo*, ou "do nada"; apenas significa que tem o privilégio de criar livremente a partir de sua herança social de um jeito impossível para os integrantes de culturas em que o liminar é em grande medida o sacrossanto.

Assim, quando comparamos processos e fenômenos liminares com liminoides, encontramos semelhanças e diferenças cruciais. Vou tentar listar algumas delas, pois, de uma maneira rude e preliminar, fornecem uma delimitação do campo de estudo da simbologia comparativa.

1) *Fenômenos liminares* tendem a predominar em sociedades tribais e agrárias, possuem o que Durkheim chama de "solidariedade mecânica" e são dominados pelo que Henry Maine chama de "status". *Fenômenos liminoides* florescem em sociedades com "solidariedade orgânica", são limitados reciprocamente por relações "contratuais" e gerados pela Revolução Industrial ou depois dela, embora talvez tenham começado a aparecer nas cidades-Estado em vias de se tornarem impérios (como o greco-romano) e em sociedades feudais (não apenas as encontradas entre os séculos X e XIV na França, na Inglaterra, em Flandres e na Alemanha, mas também no feudalismo ou quase feudalismo muito menos "pluralista", como o japonês, o chinês e o russo). No entanto, os fenômenos liminoides começaram a se desenvolver visivelmente na Europa Ocidental, nas sociedades de capitalismo nascente, com o início da industrialização e da mecanização, com a transformação de trabalho em *commodity* e com a aparição de classes sociais. O auge desse tipo de sociedade industrial nascente se deu nos séculos XVII e XVIII – chegando ao clímax no Iluminismo –, embora tenha começado na Europa Ocidental na segunda metade do século XVI, especialmente na Inglaterra, onde pouco depois Francis Bacon publicou seu *Novum organum*, em 1620, obra que definitivamente vinculou o conhecimento científico ao técnico. Fenômenos liminoides continuaram a caracterizar as sociedades democráticas e liberais que dominaram a Europa e os Estados Unidos no século XIX e no início do século XX, sociedades marcadas pelo sufrágio universal, pelo predomínio do poder Legislativo sobre o Executivo, pelo parlamentarismo, pela pluralidade de partidos políticos, pela liberdade de trabalhadores e empregadores de se organizarem, pela possibilidade de se formarem empresas de sociedade anônima, monopólios e cartéis e pela separação da Igreja do Estado. Fenômenos liminoides ainda são altamente visíveis nas sociedades administrativas do capitalismo organizado posterior à Segunda Guerra, em países como os Estados Unidos, a Alemanha Ocidental, a França, o Reino Unido, a Itália, o Japão e outros do bloco ocidental. Neles, a economia já não é ostensivamente deixada à "livre concorrência", mas é planejada tanto pelo Estado em si – em geral, no interesse das classes médias altas industriais e financeiras reinantes – quanto por consórcios privados e cartéis (nacionais e internacionais), muitas vezes com o apoio do Estado, que coloca sua maquinaria burocrática administrativa a seu serviço. Os fenômenos

liminoides também estão presentes nos sistemas de coletivismo estatal centralizado da Rússia e da China após suas revoluções, e nas "democracias populares" do Leste Europeu (com exceção da Iugoslávia, que caminha em direção a um coletivismo descentralizado). Neles, a nova cultura tenta sintetizar, na medida do possível, humanismo e tecnologia – o que certamente não é tarefa fácil –, substituindo a lógica de processos tecnológicos por ritmos naturais ao mesmo tempo que tenta privar essas sociedades de seu caráter socialmente explorador e propor que elas sejam geradas e sustentadas pelo "gênio popular". No coletivismo, no entanto, isso tende a reduzir a liberdade potencialmente sem limites dos gêneros liminoides à produção de formas favoráveis à meta de integração da tecnologia com o humanismo (no sentido de um ponto de vista moderno, ateu e racional que prega que o homem é capaz de autorrealização, conduta ética, etc., sem ter de recorrer ao sobrenatural).

2) *Fenômenos liminares* tendem a ser coletivos e estão relacionados com os ritmos do calendário, com os ritmos biológicos e socioestruturais ou com as crises nos processos sociais, sejam elas resultado de ajustes internos, adaptações externas ou medidas reparadoras. Assim, eles aparecem no que poderíamos chamar de "rupturas naturais", disjunções naturais no fluxo de processos naturais e sociais. São, portanto, reforçados pela "necessidade" sociocultural, mas contêm, *in nuce*, "liberdade" e potencialidade de formar novas ideias, símbolos, modelos e crenças. *Fenômenos liminoides podem* ser coletivos (e, quando o são, derivam diretamente de seus antecedentes liminares), mas são muito mais caracteristicamente projetos individuais, embora muitas vezes tenham efeitos coletivos ou de "massa". Não são fenômenos cíclicos, mas gerados continuamente, embora em tempos e lugares à margem dos cenários de trabalho e designados para as atividades de "lazer".

3) *Fenômenos liminares* estão integrados centralmente no processo social total, formando um todo com seus outros aspectos e representando sua negatividade e subjuntividade necessárias. *Fenômenos liminoides* se desenvolvem à margem de processos centrais econômicos e políticos, nas interfaces e nos interstícios das instituições centrais e operantes – são plurais, fragmentários e experimentais.

4) *Fenômenos liminares* tendem a confrontar os investigadores no estilo das "representações coletivas" de Durkheim, símbolos com um significado intelectual e emocional comum a todos os integrantes do grupo. Ao analisá-los, percebemos que refletem a história, ou seja, sua experiência coletiva ao longo do tempo. Eles diferem de representações coletivas preliminares ou pós-liminares no sentido de que muitas vezes são reversões, inversões, disfarces, negações, antíteses do cotidiano, representações coletivas do "positivo" ou do "profano". Mas têm em comum seu caráter coletivo e de massa. *Fenômenos liminoides* tendem a ser mais idiossincráticos ou estranhos e a ser gerados por indivíduos específicos num determinado grupo – "escolas", círculos e "panelas". Eles precisam concorrer entre si pelo reconhecimento geral e são pensados, a princípio, como oferendas lúdicas disponíveis no mercado "livre" – isso vale, pelo menos, para fenômenos liminoides de sociedades de capitalismo nascente e sociedades liberal-democratas. Seus símbolos estão mais próximos do pessoal e do psicológico que do polo tipológico "social-objetivo".

5) *Fenômenos liminares* tendem a ser principalmente eufuncionais mesmo quando são aparentemente "inversivos" para o funcionamento da estrutura social, são formas de fazer com que ela funcione sem muita fricção. *Fenômenos liminoides*, por outro lado, muitas vezes são parte da crítica social ou até manifestos revolucionários – livros, peças de teatro, pinturas, filmes, etc. – que expõem as injustiças, as ineficiências e as imoralidades de estruturas econômicas e políticas da corrente principal.

Nas sociedades complexas modernas, ambos os tipos coexistem numa espécie de pluralismo cultural. Mas o liminar – encontrado nas atividades de igrejas, seitas e movimentos, nos ritos de iniciação de clubes, grêmios estudantis, ordens maçônicas e outras sociedades secretas, etc. – não é mais um fenômeno mundial. Tampouco o são os fenômenos liminoides, que tendem a ser os gêneros de lazer da arte, do esporte, dos passatempos, dos jogos, etc., praticados por e para grupos particulares, categorias, segmentos e setores de sociedades de larga escala de

todo tipo. Mas para a maioria das pessoas, o liminoide ainda é sentido como algo mais livre do que o liminar, uma questão de escolha, e não uma obrigação. O liminoide é como uma *commodity* – de fato, muitas vezes *é* uma *commodity*, que o sujeito escolhe e pela qual ele paga – e o *liminar* não, pois evoca lealdade e está vinculado ao pertencimento de alguém a um grupo altamente corporativo ou ao desejo de pertencer a ele. No liminar, o sujeito *trabalha*; no liminoide, ele *brinca*. Pode haver muito mais pressão para ir à igreja ou à sinagoga que para fazer fila na bilheteria de uma peça de Beckett, de um show de Mort Sahl, de uma partida do Super Bowl, de uma sinfonia ou de uma exposição de arte. E se alguém joga golfe, anda de iate ou escala montanhas, muitas vezes precisa comprar equipamento caro ou pagar para ser sócio de um clube. Claro que também existe toda uma espécie de entretenimento e performances liminoides "gratuitas" – carnavais, charivari e diversões caseiras de vários tipos –, mas eles têm algo de liminar, muitas vezes são os resíduos culturais de um ritual liminar. Também existem cenários e espaços "liminoides" permanentes – bares, cafés, clubes, etc. Mas, quando os clubes se tornam exclusivos, tendem a gerar ritos de passagem, com uma condição *liminar* de entrada no domínio *liminoide*.

Estou numa fase absolutamente exploratória agora. Espero ter dado mais precisão a esses mapas rudes, quase medievais que tenho desenrolado das regiões obscuras do liminar e do liminoide, os quais cercam nossa confortável aldeia do sociologicamente conhecido, comprovado, tentado e testado. Estudar o "liminar" e o "liminoide" significa estudar os símbolos em ação social, em práxis, e não a partir de um distanciamento seguro da condição humana plena. Significa estudar todos os domínios de cultura expressiva, e não a cultura erudita ou a cultura popular de forma isolada, a letrada ou a pré-letrada, a grande ou a pequena tradição, o urbano ou o rural. A simbologia comparativa precisa aprender como "abraçar as multidões" e gerar uma prole intelectual sadia a partir desse abraço. Ela precisa estudar fenômenos sociais *totais*.

Gostaria de concluir considerando algumas das relações entre *communitas*, "fluxo", liminar e liminoide. Vou tentar explicar

brevemente o que Csikszentmihalyi e MacAloon quiseram dizer com "fluxo". "'Fluir' denota a sensação holística presente quando agimos com envolvimento total", e é

> um estado em que a ação segue a ação de acordo com uma lógica interna que não parece carecer de qualquer intervenção consciente de nossa parte [...] nós vivenciamos esse estado como um fluir unificado de um momento ao outro em que nos sentimos no controle de nossas ações e no qual há pouca distinção entre o eu e o ambiente, entre estímulo e resposta, ou entre passado, presente e futuro. (Csikszentmihalyi, 1972)

Algumas pesquisas recentes de Caillois, Unsworth, Abrahams, Murphy (e de Csikszentmihalyi e MacAloon) se concentram nas várias formas de brincadeiras e esportes (metagêneros liminoides de nossa sociedade), tais como montanhismo, escalada, futebol, hóquei, xadrez, natação de longas distâncias, handbol, etc., em que o estado de fluxo pode ser vivenciado. A partir de vasto material científico e literário, Csikszentmihalyi estende a noção de "fluxo" para além da brincadeira, incluindo-a na "experiência criativa" da arte e da literatura e nas experiências religiosas. Ele identifica seis "elementos" ou "qualidades" ou "características marcantes" da "experiência de fluxo". São eles:

1) *A experiência de fundir ação e percepção*: não há dualismo no "fluxo". Embora um ator possa estar ciente do que faz, não pode estar ciente de que está ciente – se estivesse, haveria uma quebra no ritmo comportamental ou cognitivo. A consciência de si mesmo o faria tropeçar. O "fluxo" percebido de "fora" se torna "não fluxo" ou "antifluxo". O prazer vira problema, preocupação, ansiedade.

2) Essa fusão de ação e percepção se faz possível por uma *centralização da atenção* num campo de estímulo limitado. A consciência deve ser estreitada, intensificada, focada num campo limitado de atenção. "Deve-se renunciar ao passado e ao futuro" – apenas *o agora* importa. Como isso pode ser feito? As condições que normalmente prevalecem devem ser "simplificadas" por alguma definição da relevância situacional. O irrelevante deve ser excluído. Drogas e álcool são formas fisiológicas

de fazer isso, e não "expandem" tanto a consciência quanto limitam e intensificam a percepção das coisas. O nome do jogo é intensificação. Nos jogos, isso é feito com *regras formais* e por meios *motivacionais*, como a competitividade. As regras do jogo dispensam como irrelevante a maior parte do "barulho" que compõe a nossa realidade social, os estímulos múltiplos que se chocam sobre a nossa consciência. Temos de nos submeter a um conjunto limitado de normas. E então somos motivados a *jogar bem* pela estrutura intrínseca do jogo, muitas vezes a *jogar melhor* do que os outros que se submetem às mesmas regras. Nossas mentes e nossa vontade são então desoneradas das irrelevâncias e focadas agudamente em certas direções conhecidas. *Premiações* para bom conhecimento e determinação invencível, quando utilizadas para a capacidade tática e técnica, completam o foco. Mas, para nossos autores, "o negócio é o fluxo", e não as regras, as motivações ou os prêmios. Isso também envolve os "recursos internos", a "vontade de participar" (que, como todo fenômeno liminoide, origina-se na voluntariedade, pois um sujeito *opta* por jogar), a capacidade de deslocar o foco entre os componentes estruturais do jogo ou de inovar ao usar as regras para gerar desempenhos sem precedente. Mas é a limitação pelas regras e pelo motivo, a centralização da atenção, que encoraja a experiência de fluxo.

3) A *perda do ego* é outro atributo do "fluxo". O "eu", que normalmente é o "mediador" entre as ações de uma pessoa e outra, simplesmente se torna irrelevante – o ator está imerso no "fluxo", ele aceita as regras como compromissos que também valem para os outros atores –, não é necessário eu algum para "negociar" o que deve ou não ser feito. As regras asseguram a redução do desvio ou da excentricidade em muito do comportamento manifesto. A realidade tende a ser "simplificada a ponto de ser compreensível, definível e administrável" (Csikszentmihalyi, 1972, p. 11). Segundo Csikszentmihalyi, isso vale para "o ritual religioso, a performance artística, os jogos". O esquecimento de si aqui não significa a perda da percepção de si. A percepção cinestésica e mental é na verdade aumentada, e não reduzida, mas seu efeito pleno se dá quando o fluxo é relembrado mais tarde, "em tranquilidade".

Se o fluxo se rompe, como vimos, perde-se o tipo especial de percepção do eu intrínseca ao fluxo. Mais uma vez, não há solipsismo da experiência, apenas autismo. O fluxo se estende à natureza e aos outros homens no que Csikszentmihalyi chama de "intuições de unidade, solidariedade, completude e aceitação". Todos os homens, ou melhor, todas as coisas são sentidas subjetivamente como *um* na experiência do fluxo – e existem muitos dados que apoiam isso, entre eles a "mística de participação", de Lévy-Bruhl, e "a experiência (zen) não dual", de Suzuki, bem como os depoimentos de atletas e desportistas.

4) Uma pessoa "em fluxo" encontra-se "*em controle de suas ações e do ambiente*". Ela talvez não saiba disso nesse tempo de "fluxo", mas, ao refletir a respeito dele, pode perceber que suas capacidades se combinaram às demandas do ritual, da arte ou do esporte. Isso a ajuda a "construir um conceito positivo de si" (Csikszentmihalyi, 1972, p. 13). Fora do "fluxo", é difícil atingir essa sensação de controle subjetivo, por causa da multiplicidade de estímulos e tarefas culturais – sobretudo, eu diria, em sociedades industriais com divisão do trabalho social complexo e técnico. Mas, nos limites ritualizados do jogo ou no ato de escrever um poema, um homem ou uma mulher podem *alcançá-la*, caso se mostrem à altura da situação, com capacidade e tato. Com controle, as preocupações e os medos se esvaem. Mesmo quando os perigos são reais, como no caso da escalada, o momento de "fluxo" começa quando a atividade se inicia, e os "deleites" do fluxo têm mais peso que a consciência dos perigos e dos problemas.

5) O "fluxo" em geral contém *demandas coerentes e não contraditórias de ação* e fornece *feedback claro e não ambíguo* às ações de uma pessoa. Isso deriva da limitação da consciência a um campo restrito de possibilidades. A cultura reduz a possibilidade de fluxo a canais definidos – xadrez, polo, jogos de azar, ação litúrgica, pintura de miniaturas, ioga, etc. Podemos "mergulhar" no design cultural do jogo ou da arte e saber se fomos bem ou não ao fim do ciclo de atos culturalmente predeterminados. Em casos extremos, se sobrevivermos é porque tivemos um desempenho adequado; em outros, o público ou os críticos têm um papel importante, mas, digamos, se nós formos mesmo "profissionais",

o julgamento final será dado por nós, em retrospecto. O fluxo difere da vida cotidiana, pois contém regras explícitas que "fazem com que a ação e a avaliação da ação sejam atos não problemáticos" (Csikszentmihalyi, 1972, p. 15). Por isso, trapacear quebra o fluxo – temos de acreditar em nós mesmos, ainda que isso signifique temporariamente a "suspensão voluntária da descrença", ou seja, a escolha (à moda liminoide) de acreditar que as regras são "verdadeiras".

6) Por fim, o "fluxo" é "autotélico", isto é, *não parece necessitar de metas ou compensações fora de si mesmo*. Fluir é ser tão feliz quanto um ser humano é capaz de ser – não importam as regras particulares ou os estímulos que serviram como gatilhos para o fluxo, seja no xadrez, seja num grupo de reza. Se isso for verdade, é importante para qualquer estudo do comportamento humano, pois sugere que as pessoas constroem culturalmente situações que desencaderão um fluxo, ou que irão buscá-lo individualmente, fora dos lugares que lhes são atribuídos na vida caso estes sejam "resistentes ao fluxo".

Em seguida, Csikszentmihalyi vincula "a teoria do fluxo" à teoria da informação e à teoria da competência, mas essas especulações não me convencem. Acho que ele determinou e definiu magistralmente as características da experiência de fluxo – que *deve* ser analisada fenomenologicamente em primeiro lugar (embora possamos ser mais "objetivos" mais tarde, com os padrões de eletrocardiograma, com as mudanças no índice metabólico, etc.).

Gostaria de dizer apenas que o que chamo de *communitas* tem algo de "fluxo", mas a *communitas* pode surgir e muitas vezes surge espontaneamente e sem antecipação – não precisa de regras que lhe sirvam de gatilho. No linguajar teológico, algumas vezes é uma questão de "graça", e não de "lei". Novamente, o "fluxo" é vivenciado dentro de um indivíduo, enquanto a *communitas* origina-se evidentemente entre indivíduos – é o que todos nós acreditamos compartilhar, e seus resultados emergem do diálogo, tanto por meios verbais como não verbais de comunicação, como sorrisos compreensivos, gestos de cabeça e assim por diante. Para mim, o "fluxo" está no domínio do que chamei de "estrutura"; a *communitas* é sempre pré-estrutural, embora os que

participam dela estejam saturados de estrutura desde que eram bebês, afinal trata-se de seres humanos. Mas acho que o "fluxo" parece ser um dos muitos modos pelos quais a "estrutura" pode ser transformada ou "dissolvida" (como o famoso sangue do mártir) em *communitas* novamente. É uma das técnicas pelas quais as pessoas buscam o "reino perdido" ou o "antirreino" de comunhão umas com as outras, mesmo que o compromisso severo com as regras seja o quadro que pode induzir à comunhão (o quadro "mântrico", por assim dizer).

Em sociedades anteriores à Revolução Industrial, o ritual sempre poderia ter uma qualidade de "fluxo" para as comunidades totais (tribos, grupos, clãs, linhagens, famílias, etc.); nas sociedades pós-industriais, quando o ritual deu lugar ao individualismo e ao racionalismo, a experiência de fluxo foi empurrada principalmente para os gêneros da arte, do esporte, dos jogos, do passatempo, etc. Como o trabalho se tornou complexo e diversificado, seu equivalente prazeroso, opcional, paliativo ou medicinal – o domínio dos gêneros de lazer – também se tornou complexo e diversificado. No entanto, ele muitas vezes era o inverso do domínio do trabalho em sua forma, se não em sua função, já que a função de muitos jogos é reforçar os paradigmas mentais que carregamos em nossas cabeças e que nos motivam a empreender energeticamente as tarefas que nossa cultura define como pertencentes à esfera do "trabalho".

O ponto aqui é que, em sociedades arcaicas, teocrático-carismáticas, patriarcais e feudais (mesmo um pouco nas cidades-Estado que se tornaram impérios), e em certas instituições auxiliares, como o drama religioso, o ritual (incluindo sua fase liminar) forneceu os mecanismos e os padrões de fluxos culturais principais. Mas nos períodos em que a esfera do ritual religioso sofreu uma contração (como coloca Durkheim), uma multiplicidade de gêneros (teoricamente) não sérios, como a arte e o esporte (embora possam ser mais sérios do que a ética protestante os definiu), tomaram a função do fluxo na cultura. A *communitas* é outra coisa, pois não tem de ser induzida pelas regras – pode acontecer em qualquer lugar, muitas vezes a despeito das regras. É mais como a "testemunha" no pensamento hindu, que pode simplesmente assistir e

amar, mas *não pode* agir (ou seja, não pode "fluir" nos termos do jogo) sem mudar sua natureza.

Uma última questão: deixei de lado, tanto de "*communitas*" como de "fluxo", uma característica essencial: o *conteúdo* da experiência. É aí que a análise dos símbolos começa; os símbolos do xadrez, da arte impressionista, da meditação budista, da peregrinação cristã, da pesquisa científica, da lógica formal têm significados e conteúdos semânticos diferentes. É claro que os processos de *communitas* e de fluxo estão imbuídos dos significados dos símbolos que geram ou pelos quais são canalizados. Seriam todos os "fluxos" um só, com os símbolos indicando diferentes tipos e níveis de fluxo?

Referências

ABRAHAMS, Roger; BAUMAN, Richard. *Ranges of festival behavior*. 1972. Paper apresentado no simpósio Forms of Symbolic Inversion. Toronto: American Anthropological Association, 1 dez. 1972.

BARTHES, Roland. *Elements of semiology*. Londres: Jonathan Cape, 1967.

BEAL, Samuel. *Travels of Fah-Hian and Sung-Yun, buddhist pilgrims: from China to India (400 A.D. and 518 A.D.)*. Londres: Susil Gupta, 1964. Primeira edição: 1869.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow*: studies of enjoyment. Chicago: University of Chicago, 1974.

______. Play and intrinsic rewards. *Journal of Humanistic Psycology*, 1975. Citações retiradas do manuscrito não publicado de 1972.

______. *Beyond boredom and anxiety*: the experience of play in work and games. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

DANIELOU, Alain. *Hindu polytheism*. Nova York: Bollinger Foundation, 1964.

DUMAZEDIER, Joffre. *Le loisiret la ville*. Paris: Editions du Seuil, 1962.

______. Leisure. In: SILLS, David (org.). *Encyclopedia of the social sciences*. Nova York: Macmillan e Free Press, 1968. p. 248-253.

GENNEP, Arnold van. *The rites of passage*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1960. 1. ed.: 1909.

GRAZIA, Sebastian de. *Of time, work, and leisure*. Nova York: Twentieth Century Fund, 1962.

GURVITCH, Georges. Mass, community, communion. *Journal of Philosophy*, ago. 1941.

NIKHILANANDA, Swami. *The Bhagavad Gita*. Nova York: Ramakrishna--Vivekananda Center, 1969.

NORBECK, Edward. Man and play. *Play, a natural history magazine supplement*, p. 48-53, dez. 1971.

PIAGET, Jean. *Play, dream, and imitation*. Nova York: Norton, 1962.

SINGER, Milton. *When a great tradition modernizes*. Nova York: Praeger, 1972.

SKEAT, Walter. *An etymological dictionary of the English Language*. Oxford: Clarendon, 1888.

SUTTON-SMITH, Brian. *Games of order and disorder*. 1972. Paper apresentado no simpósio Forms of Symbolic Inversion. Toronto: American Anthropological Association, 1 dez. 1972.

TURNER, Victor. *Schism and continuity in an African society*: a study of Ndembu Village life. Manchester: Manchester University Press, 1957.

______. *The forest of symbols*: aspects of Ndembu ritual. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

______. *The ritual processes*: structure and anti-structure. Chicago: Aldine, 1969.

______. *Dramas, fields, and metaphors*: symbolic action in human society. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

WATSON, William. Social mobility and social class in industrial communities. In: GLUCKMAN, Max (org.). *Closed systems and open minds*. Edimburgo: Oliver and Coyd, 1965.

Os dramas sociais e as histórias sobre eles

Antropólogos contabilizam e medem tudo o que podem para estabelecer as características gerais dos campos socioculturais que estudam. Apesar de essas atividades terem seu lado irritante, em geral, durante meus dois anos e meio de trabalho de campo entre os ndembu, um povo do noroeste da Zâmbia que fala banto, achava extremamente reconfortante sentar nas aldeias diante de uma cuia de cerveja de painço ou de mel, enquanto coletava dados numéricos sobre a quantidade de membros da aldeia, a frequência de divórcios, os dotes das noivas, os índices de migrações por trabalho, orçamentos domésticos individuais, taxas de natalidade e índices de homicídio, embora fosse um pouco mais trabalhoso medir a extensão em acres dos jardins e as dimensões das áreas de rituais. De certo modo, se não chegavam a me contar uma história, esses dados me diziam onde encontrá-las. Pois, a partir de estatísticas baseadas em censos e nas genealogias de cerca de setenta aldeias, fui capaz de concluir que essas unidades residenciais consistiam em núcleos de homens de parentesco matrilinear próximo, suas esposas e filhos, e suas irmãs, que, como resultado de divórcios frequentes, voltavam para as aldeias natais levando consigo seus filhos menores. Isso, claro, era apenas a ponta de um iceberg gigantesco. Logo descobri que os ndembu se casavam *virilocalmente*, ou seja, depois de se casar, a mulher se muda para a aldeia do marido. Em consequência, a longo prazo, a continuidade de uma aldeia depende da descontinuidade marital, já que o direito de residir numa aldeia é primordialmente determinado pela afiliação matrilinear, embora se possa residir na aldeia do pai enquanto ele estiver vivo. Está claro que há uma espécie de turbulência estrutural "embutida" nesses arranjos normativos. Pois, para uma aldeia persistir, precisa recrutar viúvas, mulheres divorciadas

e seus filhos. Há também uma propensão dos homens, que residem em sua própria aldeia matrilinear, em persuadir suas irmãs a deixarem os maridos e trazerem consigo os filhos "de direito" de tal aldeia. Mesmo nessa sociedade matrilinear, a autoridade política, as posições de chefia, liderança e outros cargos estão nas mãos dos homens; no entanto, um homem não pode ser sucedido por seu próprio filho, mas sim por seu irmão uterino ou pelo filho da irmã. Dessa forma, a cadeia de autoridade pede que, mais cedo ou mais tarde, os filhos da irmã do líder deixem suas aldeias paternais e residam com o tio materno. Isso é mais fácil de acontecer se o jovem estiver com o padrasto e não com o pai que "o gerou". Assim, o divórcio reafirma a supremacia da linha materna, apesar da tentativa masculina de se antecipar ao presente por meio do casamento virilocal. Longe de mim insistir nos mistérios da terminologia antropológica, com as cacofonias deselegantes de seus neologismos – não menos elegantes, por assim dizer, que as de outras tribos acadêmicas –, mas é pertinente para minha discussão das muitas valências da narrativa mostrar como certos traços embutidos da estrutura social de uma dada sociedade influenciam tanto o cursode conduta em eventos sociais observáveis como os cenários de seus gêneros de performance cultural – do ritual ao conto popular. Para completar o retrato simplificado da estrutura social ndembu, devo mencionar, no entanto, que, em diversos livros, tentei determinar como as tensões entre a sucessão matrilinear, outros princípios e os processos que eles desencadeiam afetaram diversos fenômenos, instituições e processos mundanos e rituais da sociedade ndembu, tais como o tamanho da aldeia, sua composição, sua mobilidade, sua tendência a se dividir, a estabilidade marital, as relações entre as gerações genealógicas e dentro delas, o papel das muitas associações de culto no poder em contrabalançar as cisões nas aldeias, linhagens e famílias, a forte ênfase masculina em ritos complexos de caça e de circuncisão num sistema que, em última instância, depende das mulheres no desempenho de atividades agrícolas, no processamento de alimentos e no padrão das acusações de bruxaria – muitas vezes dirigidas contra membros matrilineares rivais na disputa de algum cargo ou de prestígio (Turner, 1957, 1967, 1968, 1969).

Suponho que se tivesse me restringido à análise dos dados numéricos e me guiado pelo conhecimento dos princípios óbvios de parentesco e do contexto político, jurídico e econômico, teria construído uma narrativa antropológica baseada naquilo que Hayden White seguramente teria chamado, de acordo com seu livro *Metahistory*, de pressuposições "mecanísticas" (White, 1973, p. 16). De fato, esse era o procedimento padrão da escola britânica de antropologia estrutural-funcionalista em que fui criado no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Um de seus principais objetivos era demonstrar as leis de estrutura e processo que, numa dada sociedade pré-letrada, determinam as configurações específicas dos relacionamentos e das instituições detectáveis pelo observador treinado. O propósito final dessa escola, como formulado por Radcliffe-Brown, era usar o método comparativo para encontrar as leis gerais por meio de sucessivas aproximações. Cada etnografia específica buscava os princípios gerais que apareciam no estudo de uma sociedade. Em outras palavras, os procedimentos idiográficos e as descrições detalhadas do que eu na verdade observava ou aprendia de informantes eram adequados ao serviço do desenvolvimento das leis. As hipóteses levantadas por essa pesquisa idiográfica eram testadas de modo nomotético, ou seja, com a finalidade de formular leis sociológicas gerais.

É claro que essa abordagem tem muitas virtudes. Meus dados *realmente* me deram alguma ideia da importância relativa dos princípios sobre os quais as aldeias ndembu são construídas. Eles apontam tendências na mobilidade espacial de indivíduos e de grupos. E indicam como em algumas áreas especialmente expostas à economia de dinheiro moderno, um tipo de unidade residencial menor, baseada na família poligâmica e chamada de "fazenda", estava tomando o lugar da aldeia circular tradicional cujo núcleo era um grupo de irmãos de parentesco matrilinear. O método que usei foi também empregado por colegas do Instituto Rhodes-Livingstone e facilitou a comparação controlada de estruturas de aldeias de diversas sociedades da África central. Diferenças de parentesco e de estruturas locais foram comparadas com diferenças em variáveis como o índice de divórcio, o tamanho do dote da noiva, o modo de subsistência e assim por diante.

Essa abordagem tem, no entanto, suas limitações. Como argumentou George Spindler, "a idiografia da etnografia pode ser distorcida pela orientação nomotética do etnógrafo" (Spindler, 1978, p. 31). Em outras palavras, a teoria geral que se leva para o campo induz a dar mais atenção a certos dados, mas cega para outros que talvez fossem mais importantes para a compreensão do povo que está sendo estudado. À medida que fui conhecendo bem os ndembu como "homens e mulheres vivos" (para parafrasear D. H. Lawrence), tanto em tempos estressantes como quando nada acontecia, fiquei cada vez mais ciente dessa limitação. Muito antes de ter lido uma palavra sequer de Wilhelm Dilthey, entendia sua noção de que as "estruturas de experiência" são unidades fundamentais no estudo da ação humana. Tais estruturas são invariavelmente tríplices, sendo ao mesmo tempo cognitivas, conotativas e afetivas. É claro que cada um desses termos é apenas uma simplificação de um espectro de processos e capacidades. Talvez essa visão tenha sido influenciada pelo célebre ensaio de Edward Sapir, "The emergence of the concept of personality in a study of cultures", publicado no *Journal of Social Psychology*, no qual ele escreve:

> Apesar da frequentemente reivindicada impessoalidade da cultura, uma simples verdade permanece: a de que vastos alcances da cultura, longe de estarem 'presentes' num grupo ou numa comunidade [...] são identificados apenas como uma característica peculiar de certos indivíduos que não podem deixar de dar a esses bens culturais a marca de sua própria personalidade. (Sapir, 1934, p. 412)

Mais do que isso, além de pensar, as pessoas desejam e sentem, e seus desejos e sentimentos impregnam seus pensamentos e influenciam suas intenções. Sapir criticou o sobredeterminismo cultural como um conceito cognitivo reificado do antropólogo, e a cultura "impessoalizada" como nada mais que "uma montagem imprecisa de ideias e sistemas de ação justapostos que, por meio do hábito verbal, podem ser forçados a assumir a aparência de um sistema fechado de comportamento" (Sapir, 1934, p. 411), uma posição até certo ponto correspondente

ao paradigma organicista de Hayden White – tão prestigiado entre os antropólogos americanos quanto o funcionalismo entre seus contemporâneos britânicos. Para mim estava claro que uma "antropologia da experiência" teria de levar em conta as propriedades psicológicas dos indivíduos bem como a cultura que, como insiste Sapir, nunca "*é dada*" a cada indivíduo, mas "descoberta paulatinamente" e, eu acrescentaria, em alguns de seus aspectos, apenas muito tarde na vida. Nunca deixamos de aprender nossa *própria* cultura, muito menos as outras, e nossa própria cultura está sempre mudando. Também estava claro que entre as muitas tarefas do antropólogo está o dever não apenas de fabricar análises estruturalistas e funcionalistas sobre os dados estatísticos e textuais (os censos e os mitos), mas também de identificar estruturas experimentais nos próprios processos de vida social. Nesse ponto, minha abordagem, e a de muitos outros antropólogos, adequa-se em certa medida ao modelo contextualista de White. Para usar a terminologia de Pepper, White vê o contextualismo como o isolamento de determinado elemento do campo histórico (ou, na instância antropológica, do campo sociocultural) como o objeto de estudo,

> sendo ele um elemento tão grande como a Revolução Francesa ou tão pequeno como um dia na vida de uma pessoa específica. O pesquisador então seleciona os "fios" que ligam o evento a ser explicado a diferentes áreas do contexto. Os fios são identificados e traçados para fora, para o espaço circum-ambiente natural e social no qual o evento se deu; para trás no tempo, para determinar as "origens" do evento; e para frente, para determinar o "impacto" e a "influência" nos eventos seguintes. Essa operação de rastreamento termina no ponto em que os "fios" desaparecem no "contexto" de algum outro "evento" ou "convergem" para desencadear a ocorrência de um novo "evento". O impulso não é de integrar *todos* os eventos e tendências que podem ser identificados no campo histórico inteiro, mas de juntá-los numa cadeia de caracterizações provisórias e restritas de áreas delimitadas de ocorrência "significativa". (White, 1973, p. 18-19)

É interessante fazer uma pausa aqui para comparar como Sapir e White usam a metáfora de "fio". Sapir afirma que os "esquemas puramente formalizados e desenvolvidos logicamente" que denominamos etnografias não explicam o comportamento até que "os *fios* de simbolismo e consequência que conectam padrões e partes de padrões com outros de aspecto formal inteiramente diferente" sejam descobertos (Sapir, 1934, p. 411, grifo meu). Para Sapir esses "fios" são *internos* ao espaço sociocultural estudado e se relacionam com a personalidade e o temperamento dos indivíduos, enquanto para White e Pepper, os "fios" descrevem a natureza das conexões entre um "elemento" ou um "evento" e seu significativo campo sociocultural *circundante* observado, segundo White, de forma "sincrônica" ou "estrutural" (White, 1973, p. 19). Acho fascinante a noção de Sapir de "fios" "*simbólicos*" e geradores de "*consequências*"; pois os símbolos, essa prole de tropos resultante das interações de homens e mulheres vivos, metáforas, sinédoques, metonímias cunhadas em meio a crises, por assim dizer, realmente servem como conectivos semióticos entre os níveis e as partes de um sistema de ação e entre esse sistema e seu ambiente significativo. Temos negligenciado o papel dos símbolos em estabelecer a conexão entre os diferentes níveis de estrutura narrativa.

Mas estou me antecipando. Em breve vou chamar a atenção para o tipo ou espécie de "elemento do campo histórico" ou "evento", para usar a terminologia de White, que pode ser isolado transculturalmente e que, se deixado florescer completamente, exibe uma característica estrutural processual, uma estrutura que se mantém ao considerar um macro ou um microevento histórico desse tipo. Antes de analisar essa unidade, que considero como o fundamento social de muitos tipos de "narrativa" e que chamo de "drama social", devo primeiro mencionar, para benefício de meus leitores não antropólogos, outra distinção útil feita por antropólogos: a das perspectivas "êmica" e "ética", termos derivados da distinção feita por linguistas entre *fonêmico* e *fonético*, o primeiro sendo o estudo dos sons reconhecidos como distintos *dentro* de uma língua específica, o segundo, o estudo das unidades de sons humanos distinguíveis em todas as línguas. Segundo Kenneth Pike, que propôs essa dicotomia:

> Descrições de análises de um ponto de vista ético são 'alienígenas', com critérios externos ao sistema. Descrições *êmicas* fornecem uma visão interna (ou uma visão 'de dentro', para usar os termos de Hockett), com critérios escolhidos dentro do sistema. Elas representam uma visão de alguém familiar ao sistema e que sabe como proceder dentro dele". (Pike, 1954, p. 8)

Dessa perspectiva, todas as quatro estratégias de explicação propostas por White a partir de Stephen Pepper – formismo, organicismo, mecanicismo e contextualismo – produziriam narrativas "éticas", se usadas para analisar sociedades fora da tradição cultural ocidental comumente triangulada pelo pensamento de Jerusalém, Atenas e Roma, e continuada pelas tradições filosóficas, literárias e sociocientíficas da Europa, dos Estados Unidos e suas ramificações. De fato, integrantes de tais sociedades, o assim chamado "Terceiro Mundo", têm protestado (por exemplo, o antropólogo etíope Asmarom Legesse, em *Gada*, 1973, p. 283) que tentativas ocidentais de "explicar" suas culturas nada mais são que "etnocentrismo cognitivo", e que elas diminuem a contribuição deles à reflexividade global humana que os sistemas de comunicação e informação modernos possibilitam ou, no mínimo, facilitam atualmente. Em outras palavras, o que nós no Ocidente consideramos "ético", isto é, "nomotético", "não determinado por cultura", "científico", "objetivo", eles estão começando a considerar como "êmico", o produto mental de uma porção de cultura mundial cujos portadores até bem recentemente poderiam se juntar a Thomas Hardy e dizer, com alguma presunção, mas sem qualquer traço da ironia original, que: "Nós temos metralhadora e eles não."

Portanto, existem modos *tanto* éticos *quanto* êmicos de olhar a narrativa. Um antropólogo imerso na vida de uma cultura a princípio completamente distinta, separado, exceto na memória, de sua própria cultura, tem de encontrar um modo de processar o que o envolve e o

invade. A situação já é estranha o suficiente. Ele foi jogado numa vida em progresso de um grupo que não só fala uma língua diferente, mas também classifica o que chamaríamos de "realidade social" de maneiras, à primeira vista, totalmente inesperadas. Ele é compelido a aprender, por mais vacilante que seja esse aprendizado, os critérios que formam o "ponto de vista de alguém de dentro".

Conheço a "teoria da obra histórica" de Hayden White e sei que ela tem um efeito crucial em como escrever não apenas etnografias, mas histórias; no entanto, sei também que qualquer discussão sobre o papel da narrativa em outras culturas requer uma descrição êmica dessa narrativa. Pois o trabalho do antropólogo está profundamente envolvido no que poderíamos chamar de "contos", "casos", "folclore", "histórias", "fofoca" e relatos de "informantes", tipos de narrativas que podem ter muitos nomes nativos, os quais nem sempre coincidem com os nossos termos. De fato, Max Gluckman comentou que o próprio termo "antropólogo", em grego, significa "alguém que fala dos homens", em outras palavras, um "fofoqueiro". Em nossa cultura, temos muitas formas de falar dos homens, descritivas e analíticas, formais e informais, tradicionais e abertas. Como vivemos numa cultura letrada e caracterizada por uma divisão refinada do trabalho cultural, desenvolvemos inúmeros gêneros especializados por meio dos quais perscrutamos, descrevemos e interpretamos nosso comportamento uns com os outros. Mas o impulso de falar um do outro de diferentes maneiras, em termos de qualidades e níveis diferentes de consciência mútua, precede o letramento em todas as comunidades humanas. Todos os atos e instituições humanos, como Clifford Geertz talvez afirmasse, são desenvolvidos em teias de palavras interpretativas. Nós também gesticulamos e dançamos uns com os outros – temos teias de símbolos interpretativos não verbais. E brincamos uns com os outros – primeiro como crianças, e depois ao longo da vida, em parte a sério, em parte ironicamente, para aprender novos papéis e subculturas de status mais elevados aos quais aspiramos.

Os ndembu fazem uma distinção entre *nsang'u* e *kaheka*, semelhante à que White faz entre "crônica" e "história" como níveis de

conceituação na cultura ocidental. *Nsang'u* pode ser usado, por exemplo, para um suposto registro factual da migração dos chefes lunda e seus seguidores – da região Katanga, no Zaire, ao longo do rio Nkalanye –, e de seu encontro com os povos autóctones mbwela ou lukolwe no distrito de Mwinilunga; das batalhas e dos casamentos entre os lunda e os mbwela; do estabelecimento de chefias ndembu-lunda; da sucessão dos detentores de cargos de chefia até o presente (os próprios nomes honorários e canções de elogio para os líderes são um tipo de crônica); das invasões dos luvale e dos tchokwe no século XIX para prover trabalho escravo para os portugueses de São Tomé e Príncipe, muito depois da abolição formal do tráfico de escravos; da chegada dos missionários, seguidos da Companhia Britânica da África do Sul e, por fim, do domínio colonial britânico. *Nsang'u* também pode denotar um relato autobiográfico, uma reminiscência pessoal ou um testemunho dos acontecimentos interessantes do dia anterior. Nas palavras de White, *nsang'u*, como a "crônica", organiza "os eventos a serem tratados na ordem temporal de sua ocorrência". Como no uso de White, *nsang'u* se torna *kaheka* da mesma forma que uma crônica se torna uma "história": "pela organização adicional dos eventos como componentes de um 'espetáculo' ou um processo de acontecimento com início, meio e fim discerníveis [...] em termos de motivos inaugurais [...] transicionais [...] e terminais" (White, 1973, p. 5). A palavra *kaheka* cobre um espectro de relatos que nossos folcloristas sem dúvida dividiriam numa série de tipos "éticos": mito, folclore, conto de fadas, lenda, balada, épica e assim por diante. Seu traço característico é o fato de ser em parte contado e em parte cantado. Em determinados pontos durante a narração, a plateia se junta ao refrão cantado, quebrando a sequência falada. Dependendo do contexto e da forma como um conjunto de eventos é relatado, ele pode ser visto como *nsang'u* ou como *kaheka*. Vamos considerar, por exemplo, a série de relatos sobre o antigo chefe lunda Yala Mwaku, sua filha Lweji Ankonde, seu amante, o príncipe caçador luban Chibinda Ilung'a, seus irmãos Ching'uli e Chinyama (estou usando aqui a pronúncia de Lunda-Sul) e os amores, ódios, conflitos e reconciliações, que levaram, por um lado, ao estabelecimento da nação lunda e, por outro,

à secessão e à diáspora dos grupos lunda dissidentes, espalhando o conhecimento de uma organização política centralizada sobre um vasto território. Essa sequência pode ser contada como um *nsang'u*, uma "crônica", por um chefe putativo de origem lunda em sua corte, para influenciar politicamente seus visitantes e talvez justificar seu título e seu cargo. Mas os episódios dessa crônica podem ser transformados em *tuheka* (plural de *kaheka*), "histórias", e serem contados por senhoras a grupos de crianças agachadas junto à lareira da cozinha na época de frio. Um dos *tuheka* favoritos, analisado recentemente pelo respeitado estruturalista belga Luc de Heusch, em *Le roi ivre*, relata como o rei bêbado Yala Mwaku foi humilhado e espancado pelos filhos homens, mas cuidado com ternura pela filha Lweji Ankonde, a quem ele compensou deixando-lhe de herança o bracelete real, *lukanu* (feito de genitália humana para a manutenção mágica da fertilidade dos homens, dos animais e das plantações em todo o reino), e transmitindo-lhe assim o direito legítimo como monarca dos lunda. Outro *kaheka* conta como a jovem rainha foi avisada por suas damas que, após matar um antílope, um jovem e belo caçador havia acampado com seus companheiros no lado afastado do rio Nkalanye. Ela o convoca à sua presença e os dois se apaixonam imediatamente e conversam durante muitas horas num arvoredo (onde hoje fica um fogo sagrado e constante, centro de uma longa peregrinação). Lweji descobre que ele é Chibinda, o filho mais jovem do grande chefe luba, mas que prefere à corte uma vida livre de caçador. No entanto, por amor, Chibinda se casa com Lweji e acaba recebendo dela o *lukanu* – como tem de passar por um período de reclusão durante a menstruação, ela entrega ao marido o bracelete, para que este não seja contaminado –, o que faz do marido chefe da nação lunda. Pela etimologia folclórica de Lunda-Sul, o termo "lunda" vem do substantivo *wulunda*, "amor" ou "amizade íntima". Os irmãos turbulentos de Lweji se recusam a reconhecer o novo rei e levam seus povos para longe para formar novos reinos para eles mesmos, espalhando o formato de centralização política entre sociedades sem Estado. Jan Vansina, célebre etno-historiador belga, discutiu em seu livro *Kingdoms of the Savanna* (1966) a relação entre essa narrativa de fundação e as

estruturas políticas de muitas sociedades da África central que alegam "provir do Mwantiyanvwa", como a nova dinastia passou a se chamar. Embora De Heusch tenha tratado de forma esclarecedora esse corpo de histórias como mito, Vansina vê nelas mais do que isso. Para ele, elas são as pistas das afinidades históricas entre as diversas sociedades que reivindicam origem lunda, indicações corroboradas por outros tipos de evidência, linguística, arqueológica e cultural. Como em outras culturas, os mesmos eventos podem ser enquadrados como *nsang'u* ou como *kaheka*, crônica ou história, em geral, de acordo com sua localização nodal no processo vital do grupo ou da comunidade que reconta esses eventos. Tudo depende de onde, quando e por quem eles são contados. Assim, para alguns propósitos, os contos fundadores de Yala Mwaku e Lweji são tratados como crônica, para servir a uma reivindicação política, por exemplo, de pertencimento à "lundadade", como Ian Cunnison denomina essa afirmação de descendência de migrantes prestigiosos. Quando têm fins de entretenimento, nos abrigos dos homens na aldeia ou nas cozinhas das mulheres, os mesmos contos são definidos como "histórias", recebendo muitos toques retóricos e floreios, bem como canções inseridas como embelezamentos evocativos. Incidentes podem até ser citados durante processos de litígio para legitimar ou reforçar as demandas de um réu numa disputa de fronteiras ou numa sucessão a um cargo de chefia.

Para o antropólogo, no entanto, que está preocupado com o estudo da ação social e dos processos sociais, não são esses gêneros formais de contar e transmitir casos que mais prendem sua atenção, e sim, como já vimos, o que chamaríamos de "fofoca", boatos e rumores sobre os casos privados dos outros, que os ndembu e seus vizinhos, os luvale, chamam de *kudiyongola*, derivado do verbo *kuyong'a*, "juntar-se em multidão". Pois há muita fofoca no abrigo central e sem paredes das aldeias tradicionais, em que os circuncidados, ou seja, os homens socialmente "maduros", reúnem-se para discutir os assuntos da comunidade e ouvir as "notícias" (*nsang'u*) que os andarilhos trazem de outras comunidades. O crítico literário Frank Kermode uma vez definiu o romance como sendo formado de dois componentes: escândalo e mito. Certamente a

fofoca (que inclui os escândalos) é uma das fontes perenes de gêneros culturais. Entre os ndembu, a fofoca não ocorre num vácuo; é quase sempre "ligada" à unidade do processo social que descrevi brevemente na Introdução – o drama social.

Embora se possa argumentar que o drama social é uma "história" no sentido de Hayden White, pois tem motivos inaugurais, transicionais e terminais discerníveis, ou seja, marcadores culturais de que tem início, meio e fim, minhas observações me convencem de que, na verdade, o drama social é uma unidade espontânea de processo social e um fato da experiência de todos em qualquer sociedade humana. Minha hipótese, baseada em observações repetidas de tais unidades processuais num espectro de sistemas socioculturais e em minhas próprias leituras em etnografia e história, é que os dramas sociais, os "dramas da vida", como Kenneth Burke os chama, podem ser divididos em quatro fases. São elas: ruptura, crise, reparação e reintegração *ou* reconhecimento do cisma. Dramas sociais acontecem em grupos ligados por valores e interesses compartilhados por pessoas que têm uma história real ou alegadamente em comum. Seus principais atores são pessoas para quem o grupo que constitui o campo de ação dramática tem alta prioridade. A maioria de nós tem o que gosto de chamar de grupo ou "grupos-estrela", aos quais devemos nossa mais profunda lealdade e cujo destino é para nós uma grande preocupação pessoal. Somos todos integrantes de muitos grupos, sejam eles formais ou informais, desde a família até a nação ou alguma instituição religiosa ou política internacional. Cada um faz sua própria avaliação subjetiva de seu respectivo valor: alguns lhe são "queridos", é seu "dever defender" outros, e assim por diante. Para diferentes "grupos-estrela" algumas situações trágicas surgem de conflitos de lealdade. Um grupo-estrela é aquele com que a pessoa se identifica mais profundamente e no qual encontra mais satisfação de seus principais esforços e desejos sociais e pessoais. Não há uma ordem de status *objetiva* para tais grupos em uma cultura. Já conheci colegas acadêmicos cujo grupo-estrela supremo, acreditem ou não, era um comitê administrativo de uma faculdade específica e cujas famílias e grupos recreativos ficavam bem mais abaixo

em sua escala de prioridade, e conheci outros cujo amor e lealdade eram dirigidos à sociedade filatélica do bairro. Em toda cultura, o indivíduo é *obrigado* a pertencer a certos grupos, que geralmente são institucionalizados – família, faixa etária, escola, empresa, associação profissional e outros. Mas tais grupos não são necessariamente escolhidos como os grupos-estrela de preferência. É no grupo-estrela que o sujeito mais procura por amor, reconhecimento, prestígio, autoridade e outros benefícios e compensações tangíveis e intangíveis. É neles que se consegue respeito por si mesmo e um senso de pertencimento entre aqueles a quem se respeita. Mas todo grupo real tem, ao mesmo tempo, integrantes que o consideram seu grupo-estrela e outros que talvez o vejam com indiferença ou até desgosto. As relações nesse grupo entre os "membros-estrela", como poderíamos chamar a primeira categoria de integrantes, muitas vezes são altamente ambíguas, semelhantes às relações entre os integrantes de uma família elementar, para os quais, talvez, o grupo-estrela seja o substituto de um adulto. Eles reconhecem o apego mútuo e comum entre os integrantes, mas sentem ciúmes entre si da intensidade relativa desse apego ou da estima com que outro integrante é visto pelo grupo como um todo. Eles podem brigar uns com outros para ocupar os altos cargos do grupo, não meramente em busca de poder, mas na convicção de que eles e somente eles realmente entendem a natureza e o valor do grupo e podem altruisticamente avançar seus interesses. Em outras palavras, encontramos entre os integrantes de grupos-estrela equivalentes simbólicos de rivalidade entre irmãos e de concorrência pai-filho.

Já discuti os dramas sociais detalhadamente em vários livros (1957, 1967, 1968, 1974), tanto em sociedades de pequena escala, como os ndembu, no nível da aldeia, quanto em nações complexas, como na luta de poder entre Henrique II da Inglaterra e o arcebispo Thomas Becket, e na insurreição organizada pelo general Hidalgo, no início do século XIX, no México. Seja um acontecimento grande, como os casos Dreyfus ou Watergate, seja uma briga para chefiar a aldeia, o drama social se manifesta inicialmente como a ruptura com a norma, a infração de uma regra de moralidade, lei, costume ou etiqueta em alguma arena pública.

Essa ruptura pode ser deliberada ou até calculada por uma pessoa ou um partido dispostos a protestar ou a desafiar a autoridade consolidada – por exemplo, o Boston Tea Party –, ou pode emergir de uma cena de sentimentos acalorados. Uma vez visível, ela dificilmente pode ser contornada. Qualquer que seja o caso, o que se segue é o escalonamento de uma crise, uma conjuntura crucial ou um momento decisivo nas relações entre os componentes de um campo social, no qual a paz aparente se torna conflito aberto, e antagonismos latentes se tornam explícitos. As pessoas tomam partido, formam facções, e a menos que o conflito possa ser isolado rapidamente dentro de uma área limitada de interação social, a tendência é a ruptura aumentar até coincidir com algum cisma dominante no conjunto maior de relações sociais relevantes ao qual os partidos em conflito pertencem. Vimos esse processo em ação na crise iraniana que se seguiu à ruptura precipitada pela tomada da embaixada norte-americana em Teerã. A fase de crise expõe o padrão de luta entre as facções dentro do grupo social relevante, seja ele uma aldeia ou uma comunidade mundial; e, por baixo de tudo isso, torna-se lentamente visível a menos plástica, mais durável, embora num gradual processo de mudança, estrutura social básica, composta de relações que são relativamente constantes e consistentes. Por exemplo, descobri que, entre os ndembu, dramas sociais prolongados sempre revelavam os conjuntos de oposições correspondentes que davam à estrutura social ndembu seu caráter flexível: matrilinearidade *versus* virilocalidade; ambição individual *versus* a interligação mais ampla do parentesco matrilinear; família elementar *versus* o grupo uterino de irmãos (filhos da mesma mãe); o progressismo dos jovens *versus* a postura dominadora dos mais velhos; busca de status *versus* responsabilidade; feitiçaria (*wuloji*), isto é, sentimentos hostis, ressentimentos e intrigas *versus* respeito, gentileza e generosidade para com os outros. Na crise iraniana, vimos surgir aos olhos do público divisões e coalizões de interesses, algumas das quais são surpreendentes e reveladoras. O amor pode ser "uma coisa maravilhosa", mas a crise é certamente "uma coisa de muitos níveis", em todas as culturas. Em dramas sociais, a falsa amizade é separada dos verdadeiros interesses comunitários; os limites do consenso são

alcançados e concretizados; o poder da verdade emerge por trás da fachada de autoridade.

Para limitar o aumento contagioso da *ruptura*, integrantes líderes do grupo perturbado colocam em operação certos mecanismos formais e informais de ajuste e reparação. Esses mecanismos variam de acordo com fatores como a profundidade e o significado da ruptura, o grau de inclusão social da crise, a natureza do grupo social dentro do qual a ruptura aconteceu e seu grau de autonomia no sistema mais amplo de relações sociais. Os mecanismos podem variar desde conselhos pessoais e julgamentos informais à maquinaria jurídica formal e, em determinados tipos de crise, à performance de rituais públicos. Tais rituais envolvem um "sacrifício", literal ou moral, um bode expiatório do "pecado" do grupo, vítima de um ato de violência reparadora.

A fase final consiste na reintegração do grupo social perturbado – embora seja provável que o escopo e o espectro de seu campo relacional tenham sido alterados, o número de suas partes seja diferente e seu tamanho e sua influência tenham mudado – ou no reconhecimento social de que a ruptura entre as partes em conflito é irremediável, o que às vezes leva à sua separação física. Isso pode se dar na escala dos muitos êxodos da história ou simplesmente na da mudança de um grupo de aldeões descontentes para um local a poucos quilômetros de distância. Essa fase também pode ser marcada por uma cerimônia ou um ritual público, indicando a reconciliação ou a separação permanente das partes envolvidas.

Estou bem ciente de que o drama social é um modelo agonístico gerado por uma situação agonística recorrente, e não estou afirmando que não existam outros tipos de unidades processuais. Gulliver, por exemplo, ao estudar outra sociedade da África central, os ndendeuli, da Tanzânia, chama a atenção para os efeitos cumulativos de uma série infindável de incidências, casos e eventos menores que podem ser tão significativos em afetar ou mudar as relações sociais quanto os embates mais dramáticos. Raymond Firth estuda as unidades processuais "harmônicas" – que chamo de "empreendimentos sociais" –, que também possuem uma fase estrutural reconhecível. Esses empreendimentos

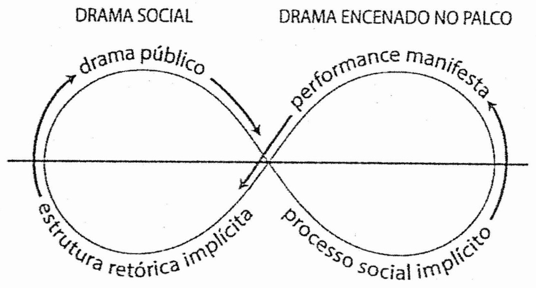
enfatizam "o processo de ordenação da ação e das relações de acordo com fins sociais específicos" e muitas vezes são do tipo econômico. É muito comum, no entanto, que tais "empreendimentos" – como no caso da renovação urbana nos Estados Unidos – se tornem dramas sociais, caso haja resistência às metas de seus organizadores. Os que resistem percebem o início de um empreendimento como uma "ruptura" e não como "progresso". Além disso, o drama social é igual ao "amor verdadeiro", nem sempre corre tranquilamente. Procedimentos reparadores podem desandar e involuir para uma crise. A maquinaria tradicional de conciliação ou coerção pode se provar inadequada para lidar com novos assuntos e problemas e novos papéis e status. E, claro, a reconciliação pode parecer ter sido alcançada apenas na quarta fase, tratando conflitos de verdade por alto, mas sem resolvê-los de fato. Além do mais, em certas conjunturas históricas de sociedades complexas de larga escala, a reparação pode ocorrer por meio de rebelião, ou mesmo de revolução, caso o consenso sobre os valores da sociedade se rompa e novos papéis, relações e classes sociais sem precedente emerjam.

No entanto, vou persistir no argumento de que o drama social é uma forma processual quase universal e representa um desafio perpétuo a todas as aspirações à perfeição na organização social e política. Em algumas culturas, seu perfil é claro, e seu estilo, abrasivo; em outras, a ação agonística (conflituosa) pode ser silenciada ou defletida com códigos de etiqueta elaborados. E em outras ainda, o conflito pode ser de "baixa intensidade" – para citar Richard Antoun em sua análise das aldeias árabes na Jordânia –, evitando o confronto direto. Dramas sociais são, em grande medida, processos políticos, ou seja, envolvem concorrência por fins escassos – poder, dignidade, prestígio, honra, pureza – através de meios específicos e da utilização de recursos também escassos – bens, território, dinheiro, homens e mulheres. Fins, meios e recursos se veem envolvidos num processo interdependente de retroalimentação. Alguns tipos de recurso, terra e dinheiro, por exemplo, podem se converter em outros, como honra e prestígio (que são simultaneamente as necessidades que estão sendo buscadas). Ou podem ser empregados para

estigmatizar rivais e impedir que estes alcancem tais fins. De acordo com minhas observações, o aspecto político dos dramas sociais é dominado por aqueles que chamei de "membros-estrela". Eles são os protagonistas, os líderes das facções, os defensores da fé, a vanguarda revolucionária, os arquirreformistas. São eles que desenvolvem uma arte a partir da retórica de persuasão e influência, que sabem como e quando aplicar pressão e força e são mais sensíveis aos fatores de legitimidade. Na terceira fase, reparação, são os "membros-estrela" que manipulam a maquinaria de reparação, os tribunais, os procedimentos de adivinhação e ritual e impõem sanções sobre os acusados de terem precipitado a crise. Da mesma forma, "membros-estrela" descontentes ou dissidentes podem muito bem liderar rebeliões e provocar a ruptura inicial.

O fato de um drama social, em sua forma por mim analisada, corresponder muito à descrição de Aristóteles da tragédia na *Poética*, significando "a imitação de uma ação que é completa e inteira, de certa magnitude [...], tendo início, meio e fim", não se deve, repito, a uma tentativa minha de impor inapropriadamente um modelo "ético" ocidental de ação no palco à conduta de uma sociedade de uma aldeia africana; deve-se, entretanto, à relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os gêneros de performance cultural em, talvez, qualquer sociedade. A vida, afinal, é tanto uma imitação da arte quanto esta é uma imitação da vida. Aqueles que, como as crianças da sociedade ndembu, escutaram inúmeras narrativas sobre Yala Mwaku e Luweji Ankonde sabem tudo sobre "motivos inaugurais" – "quando o rei estava bêbado e perdido, seus filhos o espancaram e o humilharam" –, motivos "transicionais" – "sua filha o encontrou à beira da morte e o confortou e cuidou dele" – e motivos "terminais" – "o rei deu à filha o *lukanu* e excluiu seus filhos da sucessão real". Quando esses mesmos ndembu, agora já adultos, querem provocar uma ruptura ou indicar que alguma parte perturbou crucialmente a plácida ordem social, eles já têm um modelo disponível para "dar início" a um drama social, com um repertório de motivos "transicionais" e "terminais" para dar continuidade ao enquadramento dos processos e canalizar os desenvolvimentos agonísticos subsequentes. Da mesma

forma que a narrativa em si ainda toca em pontos importantes, como as relações familiares e as tensões entre sexo e idade, e aparenta ser uma generalização êmica, encoberta por metáforas e envolvendo a projeção de inúmeros dramas sociais específicos gerados por essas tensões estruturais, ela também retroalimenta o processo social, fornecendo-lhe uma retórica, um modo de uso e um significado. Alguns gêneros, especialmente o épico, servem de paradigmas que instruem a ação de importantes líderes políticos – membros-estrela de grupos abrangentes, como a Igreja ou o Estado –, dando-lhes estilo, direção e, às vezes, compelindo-os subliminarmente a tomar determinadas linhas de ação em crises públicas maiores, atribuindo, dessa forma, um roteiro para suas vidas. Em *Dramas, fields, and metaphors*, tentei mostrar como Thomas Becket, depois de seu confronto com Henrique II e com os bispos do Conselho de Northampton, parece ter sido quase "tomado", "possuído" pela ação-paradigma proporcionada pela *via crucis* da crença e do ritual cristãos, selando sua relação de amor e ódio com Henrique na imagem conjunta de mártir e martirizador – e levando ao subsequente surgimento de um grande número de narrativas e dramas estéticos (Turner, 1974, cap. 2). Por paradigma não quero dizer um sistema de conceitos univocais, dispostos logicamente. Nem quero dizer um conjunto de orientações estereotipadas para a ação ética, estética ou convencional. Um paradigma desse tipo passa do domínio cognitivo e até moral para o domínio existencial; e, ao fazê-lo, cobre-se de alusividade, implicações e metáfora – pois, no estresse da ação, determinações firmes e definidoras tornam-se vagas diante do encontro de vontades emocionalmente carregadas. Paradigmas desse tipo, de origem cultural, por assim dizer, mergulham até as instâncias irredutíveis da vida dos indivíduos, passando pela compreensão consciente até alcançar um controle fiduciário sobre o que eles consideram valores axiomáticos, questões literalmente de vida ou morte. Em 1977, Richard Schechner tentou expressar a relação entre drama social e drama estético – ou drama encenado num palco, – na forma da figura de um oito na horizontal com ambos os círculos bisseccionados:



O círculo da esquerda representa o drama social; acima da linha está o drama público, sob ela, a estrutura retórica implícita; o círculo da direita representa o drama encenado no palco; acima da linha está a performance manifesta, e abaixo, o processo social implícito com suas contradições estruturais. As setas apontando da esquerda para a direita representam o curso da ação. Elas seguem as fases do drama social na linha superior do círculo esquerdo, atravessando para a metade inferior do círculo direito, onde representam as infraestruturas sociais escondidas. As setas então sobem e, girando da direita para a esquerda, passam pelas fases sucessivas de um drama teatral generalizado. No ponto de interseção entre os dois círculos, as setas descem mais uma vez para formar o modelo estético escondido, sustentando, por assim dizer, o drama social público. Embora eficaz, acho o modelo um tanto equilibrista em suas implicações, além de sugerir um movimento cíclico em vez de linear. Mas ele tem o mérito de realçar a relação dinâmica entre drama social e gêneros culturais expressivos. O drama social do caso Watergate estava repleto de "questões de *palco*" em todas as suas fases: a atmosfera conspiratória em estilo Guy Fawkes; o episódio de "ruptura", sinalizado pela descoberta da fita adesiva incriminadora em algumas portas da sede do Partido Democrata; a ficcionalidade obstinada do ocultamento do caso; e tudo que compôs a fase "crise" da investigação, com as revelações de Garganta Profunda e a combinação de altos princípios morais e baixo oportunismo político. A fase reparadora não foi menos implicitamente roteirizada por modelos teatrais e ficcionais. Nem preciso descrever as audiências e o Massacre de Sábado à Noite. Hoje temos peças, filmes e romances sobre Watergate

e sua *dramatis personae naturalis* que são moldados – para usar a linguagem asséptica das ciências sociais – de acordo com a estrutura e as propriedades do campo social que estava ambientando e penetrando seus autores no momento em que eles escreviam suas obras. Num nível mais profundo, podemos antecipar um deslocamento interpretativo para a acomodação dos textos mais aceitáveis de acordo com algum paradigma profundamente consolidado de "americanidade". O "mito" norte-americano, como Sacvan Bercovitch defendeu em seu livro *The American jeremiad* (1978), produz periodicamente "jeremíadas" (homilias polêmicas em vários gêneros culturais) contra o declínio dos modos de vida que remetem à podridão do estático, corrupto e hierárquico Velho Mundo e impedem o movimento em direção a uma terra prometida sempre distante, mas essencialmente alcançável, buscada em algum ermo imaculado, onde uma democracia ideal e próspera possa florescer "sob o olhar de Deus". O caso Watergate é um alvo exemplar para a jeremíada norte-americana. Paradoxalmente, muitos de seus personagens tornaram-se celebridades, mas talvez isso não seja tão surpreendente afinal. Pôncio Pilatos foi canonizado pela igreja etíope, e se Dean e Ehrlichman talvez nunca venham a ser vistos como santos, sua mera participação num drama que ativou um grande paradigma cultural conferiu-lhes a eminência ambígua que de outra forma não teriam alcançado. Os vencedores de dramas sociais definitivamente requerem performances culturais para continuar a legitimar seu sucesso. E tais dramas geram seus "tipos simbólicos" (Grathoff, 1970; Handelman, 1979): traidores, renegados, vilões, mártires, heróis, fiéis, infiéis, enganadores, bodes expiatórios. O simples fato de integrar a equipe de atores de um drama narrado que vem a ser tomado como exemplar ou paradigmático é certa garantia de imortalidade social.

A terceira fase de um drama social, reparação, tem mais a ver com a gênese e a sustentação de gêneros culturais, tanto "eruditos" quanto "populares", orais e literários. Em *Schism and continuity*, argumentei que, na sociedade ndembu, quando um conflito emerge de interesses e reivindicações opostos de protagonistas agindo sob um único princípio social, por exemplo, descendentes de um ancestral comum, podem ser invocadas instituições judiciais para dar conta da crise, pois é possível elaborar uma tentativa racional para ajustar reivindicações que têm embasamento comum. Mas quando as demandas se dão sob princípios sociais diferentes, que são tão inconsistentes que se contradizem mutuamente, não pode haver acordo racional. Aqui os ndembu recorrem à adivinhação da feitiçaria ou à ira ancestral para dar conta da falta de sorte, da doença ou da morte que acontece antes ou durante o período de drama social. Por fim, podem ser encenados rituais de reconciliação que, em seu simbolismo verbal e não verbal, reafirmam e reanimam os valores prevalecentes compartilhados por todos os ndembu, apesar dos conflitos de norma e de interesse no nível de base.

Quer se recorra a um processo judicial, quer a um ritual de reparação para impedir o escalonamento de uma crise, o resultado é um aumento do que se pode chamar *reflexividade* social ou plural, as formas pelas quais um grupo tenta examinar, retratar, entender e então agir sobre si mesmo. Barbara Myerhoff escreveu que performances culturais são

> *reflexíveis* porque nos mostram a nós mesmos. Elas também são capazes de ser *reflexivas*, despertando a consciência de como nos vemos. Como heróis de nossos próprios dramas, tornamo-nos cientes e conscientes de nossa consciência. Ao mesmo tempo ator e plateia, podemos alcançar a plenitude de nossa capacidade humana – e talvez do desejo humano de nos assistir e de desfrutar do fato de saber que sabemos. (Myerhoff, 1982, p. 5)

Minha tendência é considerar o drama social, em seu pleno desenvolvimento formal, sua plena fase estrutural, como um processo de conversão de valores e fins particulares, distribuídos sobre um espectro de atores, num sistema (que é sempre temporário e provisório) de significado compartilhado ou consensual. Ainda não alcançamos a plenitude de Myerhoff, em que desfrutamos do fato de saber que conhecemos a nós mesmos, mas é um passo nessa direção. Estou inclinado a concordar com Wilhelm Dilthey quando diz que o *significado* (*Bedeutung*) surge na *memória*, na *cognição* do *passado*, e tem a ver com a negociação

sobre o "encaixe" entre passado e presente, enquanto o *valor (Wert)* é inerente ao desfrute afetivo do presente, e a categoria de *finalidade (Zweck)* ou *bem (Gut)* surge da volição, o poder ou a faculdade de usar a vontade, que se refere ao *futuro* (Hodges, 1953, p. 272-273). A fase reparadora, na qual se pode obter um retorno sobre a crise a partir de mecanismos de perscrutação da lei (no ritual secular) e do ritual religioso, é um período liminar, separado dos afazeres contínuos da vida cotidiana, no qual é construída uma interpretação (*Bedeutung*) para dar aos eventos que desencadearam a crise e a constituem uma aparência de sentido e ordem. Dilthey nos diz que é apenas a categoria de significado que nos possibilita conceber uma afinidade intrínseca entre os eventos sucessivos da vida ou, poderíamos acrescentar, de um drama social. Na fase reparadora, o significado da vida social informa a apreensão de si, enquanto o objeto a ser apreendido entra no sujeito que apreende e o remodela. A antropologia funcionalista pura, cuja meta é determinar as condições de equilíbrio social entre os componentes de um sistema social num dado tempo, não pode lidar com significado, pois significado sempre envolve retrospecção e reflexividade, um passado, uma história. Significado é a única categoria que compreende a relação plena da parte com o todo na vida, pois o valor, por ser predominantemente afetivo, pertence essencialmente a uma experiência num presente consciente. Tais presentes conscientes, vistos puramente como momentos presentes, envolvem aquele que o vivencia por completo, até que não tenham mais conexão intrínseca alguma uns com os outros, pelo menos do tipo sistemático e cognitivo. Eles e colocam um atrás do outro numa sequência temporal e, embora possam ser comparados como "valores", isto é, como tendo o mesmo status epistemológico, não formam um todo coerente, pois são essencialmente momentâneos, transientes, na medida em que são apenas valores; se fossem interconectados, as ligaduras que os unem pertenceriam à outra categoria – à do *significado*, da reflexividade. No drama teatral, os valores estariam no domínio dos atores; o significado, no do produtor. Valores existem no que Csikszentmihalyi chamaria de estado de "fluxo". A reflexividade tende a inibir o fluxo,

pois ela articula a experiência. Dilthey identificou eloquentemente a qualidade não articulada do valor:

> Do ponto de vista do valor, a vida se apresenta como uma variedade infinita de valores-existência positivos e negativos. É como um caos de harmonias e dissonâncias. Cada um deles é uma estrutura tonal que preenche um presente; mas eles não mantêm *qualquer relação musical* uns com os outros. (Dilthey, 1924, grifo meu)

Para estabelecer tal relação musical, a reflexividade liminar da fase reparadora é necessária para que a crise se torne significativa. Crises são "como um caos de harmonias e dissonâncias". Algumas modalidades modernas de música, creio, tentam replicar esse caos, deixar que ele se apresente como tal – pois as ligaduras-significados herdados do passado não se dão mais. Aqui temos que retornar à narrativa.

Tanto os procedimentos jurídicos quanto os rituais geram *narrativas* a partir de fatos brutos, da mera coexistência empírica de experiências, e se esforçam para alcançar os fatores que levam à integração numa dada situação. O significado é apreendido ao *olhar em retrospecto* para um processo temporal: é gerado na "narrativa" construída por oficiais da lei e juízes no processo de interrogação e verificação das evidências das testemunhas, ou pelos adivinhos a partir de suas intuições sobre as respostas de seus clientes conforme enquadradas por suas técnicas hermenêuticas específicas. O significado de cada parte do processo é avaliado por sua contribuição ao resultado total.

Pode-se dizer que vejo o drama social basicamente como agonístico, abundante em problemas e conflitos, e isso não é meramente porque ele presume que sistemas socioculturais nunca são sistemas lógicos ou *Gestalten* harmoniosos, mas repletos de contradições estruturais e conflitos de normas. A verdadeira oposição não deveria ser definida nesses termos "objetivados". Ela ocorre entre a indeterminação e todos os modos de determinação. A indeterminação está, por assim dizer, no "modo subjuntivo", já que se trata daquilo que ainda não foi resolvido, concluído e conhecido. É tudo que pode ser, que poderia ser ou que

talvez até devesse ser. É o que aterroriza nas fases de ruptura e crise de um drama social. Sally Falk Moore chega a sugerir que "a qualidade subjacente e fundamental da vida social deve ser considerada como a de indeterminação absolutamente teórica" (Moore, 1978, p. 48). A realidade social é "fluida e indeterminada", embora, para ela, os "processos de regularização" e os "de ajuste situacional" representem constantemente as aspirações humanas para transformar a realidade em formas organizadas ou sistemáticas. Mas, mesmo quando as regras e os costumes predominantes são fortemente sancionados, "indeterminação e ambiguidades podem surgir no universo de elementos relativamente determinados". Tal manipulação é característica da ruptura e da crise. Ela também pode ajudar a solucionar crises. A terceira fase, reparação, revela que "determinar" e "consertar" são realmente processos, e não estados permanentes ou dados. Eles se desenvolvem com a designação de significados a eventos e relações em narrativas reflexivas. A indeterminação não deve ser vista como a ausência do ser social; não é uma negação, um vazio, uma privação. É, na realidade, uma potencialidade, a possibilidade de vir a ser. Desse ponto de vista, o ser social é finidade, limitação, restrição. Na verdade, ele só "existe" como um conjunto de modelos cognitivos nas cabeças dos atores ou como doutrinas e protocolos "objetivados" mais ou menos coerentes. Procedimentos rituais e jurídicos intermedeiam o formado e o indeterminado. Como argumenta Moore, "o ritual é uma declaração de forma contra a indeterminação, *portanto*, a indeterminação está sempre presente no pano de fundo de qualquer análise de ritual". Em 1979, assisti a várias sessões de umbanda num terreiro no Rio de Janeiro e descobri que o orixá, ou entidade, conhecido como Exu, cuja origem remonta aos iorubás do oeste da África, ao se incorporar no médium como a deidade brincalhona das encruzilhadas, personifica de muitas maneiras essa indeterminação "meônica" (para usar o termo de Nikolai Berdyaev).[1] Ele algumas vezes é representado

1 Termo que se refere à liberdade que vem do "nada" para o filósofo existencialista russo. (N. da T.)

no altar umbandista como uma entidade com duas cabeças: uma com o rosto de Cristo, e a outra, de Satã. Exu, cujas cores rituais são o preto e o vermelho, é o Deus do *Limen* e do Caos, a ambiguidade plena do modo subjuntivo da cultura, uma representação da indeterminação que ronda as rachaduras e fendas de todas as "construções socioculturais da realidade", aquele que deve ser mantido a distância para que os procedimentos rituais possam seguir adiante de acordo com o protocolo. Ele é o abismo de possibilidade; daí suas duas cabeças, pois é tanto o salvador potencial como o tentador. É também o destruidor, pois em uma de suas modalidades é o deus do cemitério. Como Shiva, criador e destruidor, carrega um tridente. Se olharmos com cuidado as fantasias do carnaval caribenho, veremos sua imagem e seu signo em Nova York e em Montreal, pois ele é venerado na santeria cubana e porto-riquenha, bem como na umbanda e no candomblé brasileiros. Em todos os grandes processos culturais de qualquer complexidade de significado, do ritual ao teatro e ao romance, há tanto "sequência" como "segredos" – para citar Kermode novamente. "Segredos" são os pedaços de indeterminação criativa não sequencial que penetram e aparentemente bagunçam todos os protocolos, roteiros e textos coerentes, quaisquer pequenas dicas do abismo de subjuntividade que invadem e irrompem como Exu, ameaçando o movimento comedido em direção ao clímax em termos culturais.

Portanto, vejo o drama social como a matriz empírica da qual os muitos gêneros de performance cultural têm sido gerados, começando pelo ritual reparador e os procedimentos jurídicos até a narrativa oral e literária. Ruptura, crise e reintegração ou separação fornecem o conteúdo de tais gêneros posteriores, que em sua forma são procedimentos reparadores. À medida que a sociedade se torna mais complexa e a divisão do trabalho produz cada vez mais modalidades especializadas e profissionalizadas de ação sociocultural, os modos de atribuir significado aos dramas sociais se multiplicam – mas o drama permanece simples e inerradicável até o fim, um fato da experiência social de todo mundo e um ponto significativo no ciclo de desenvolvimento de todos os grupos que aspiram à continuidade. O drama social permanece como

uma pedra no sapato da humanidade, seu verme imortal, o calcanhar de aquiles – apenas clichês dão conta de um padrão tão óbvio e familiar de sequencialidade. Ao mesmo tempo, o drama é o nosso jeito nato de nos manifestar para nós mesmos e de declarar onde o poder e o significado estão e como eles são distribuídos.

Em *O processo ritual* e nos ensaios deste livro, venho discutindo a forma processual do rito de passagem descoberta por Van Gennep, volto a ela resumidamente. Ritos de passagem, como dramas sociais, envolvem processos temporais e relações agonísticas – noviços ou iniciandos são separados (às vezes de forma real, às vezes de forma simbólica) de um estado ou status social anterior; eles então são compelidos a permanecer em reclusão durante a fase liminar, são submetidos pelos superiores ou pelos mais velhos a provações e, por fim, são reintegrados à sociedade cotidiana por meio de formas simbólicas que muitas vezes mostram que os laços pré-rituais foram irreparavelmente rompidos e que novas relações se tornaram compulsórias. Mas, como outros tipos de rituais, os rituais de crise de vida, os mais transformadores ritos de passagem que existem, já exibem um grau marcado de generalização – eles são o produto um tanto tardio da reflexividade social. Eles conferem aos atores, por meios tanto não verbais quanto verbais, a compreensão empírica de que a vida social é uma série de movimentos no espaço e no tempo, uma série de mudanças de atividade e uma série de transições de status para os indivíduos. Eles também carregam o conhecimento de que tais movimentos, mudanças e transições não são meramente marcados, mas também causados pelo ritual. Procedimentos rituais e jurídicos representam componentes germinantes de drama social, do qual acredito que muitas modalidades performáticas e narrativas de cultura complexa derivam. Performances culturais podem ser entendidas como "parceiros de dança dialéticos" (para usar a expressão de Ronald Grimes) do drama social perene, para o qual dão um significado apropriado de acordo com as especificidades de tempo, lugar e cultura. No entanto, elas têm sua própria autonomia e seu *momentum*; um gênero pode gerar outro; com dados suficientes a respeito de certas tradições culturais, talvez fosse possível reconstruir uma genealogia de gêneros

razoavelmente acurada. (Estou usando intencionalmente esses termos derivados da raiz indo-europeia *gan*, "gerar ou produzir", como metáforas de sua pronta reprodutibilidade cultural.) Ou um gênero pode suplantar outro como a forma de "metacomentário social" histórica ou situacionalmente dominante (para usar o esclarecedor termo de Geertz). Novas técnicas e mídias comunicativas podem possibilitar gêneros inteiramente sem precedente de performance cultural, possibilitando novos modos de autocompreensão. Uma vez que um gênero se torna proeminente, no entanto, é provável que sobreviva ou que seja revitalizado em algum nível do sistema sociocultural, talvez ao se mover da cultura de elite à popular ou vice-versa, ganhando e perdendo plateias e apoio no processo. No entanto, todos os gêneros têm de circular, por assim dizer, pelo terreno do drama social, e alguns, como satélites, podem exercer efeitos na maré de sua estrutura interna. Já que o ritual nas ditas sociedades "mais simples" é tão complexo e cheio de níveis, ele pode muito bem ser considerado uma "fonte" importante de gêneros performáticos posteriores e mais especializados (em termos evolucionários culturais). Muitas vezes, quando o ritual perece como gênero dominante, ele morre dando à luz, multíparo que é, uma prole ritualizada, incluindo as muitas artes performáticas.

Em publicações anteriores, defini "ritual" como "comportamento formal prescrito para ocasiões fora da rotina tecnológica e que se referem a crenças em seres ou poderes invisíveis, considerados as causas primeiras e finais de todos os efeitos" – uma definição que deve muito às de Auguste Comte, Godfrey e Monica Wilson, e Ruth Benedict. Ainda acho a formulação operacionalmente útil, a despeito de sir Edmund Leach e de outros antropólogos de seu estilo, que teriam eliminado o componente religioso para enxergar o ritual como "comportamento estereotipado que é potente em si mesmo em termos das convenções culturais dos atores, embora não potente num sentido racional técnico", e que serve para comunicar informação sobre os valores mais prezados de uma cultura. A definição me parece útil porque gosto de pensar o ritual essencialmente como *performance*, *encenação*, e não primordialmente como regras e rubricas. As regras dão "forma" ao processo ritual, mas

o processo ritual transcende sua forma. Um rio precisa de margens, senão haverá uma enchente perigosa, mas as margens sem o rio seriam o sumo da aridez. O termo "performance", claro, deriva do inglês arcaico *parfournir*, que significa literalmente "mobiliar completa ou minuciosamente". Fazer performance então é fazer algo surgir, consumar algo ou "*executar*" uma peça, uma ordem ou um projeto. Mas sustento que, nessa "execução", algo novo pode ser gerado. A performance se transforma. Como já disse, as regras podem dar "forma" à performance, mas o "fluxo" de ação e interação dentro dessa forma pode conduzir a *insights* até então inéditos e mesmo gerar novos símbolos e significados que podem ser incorporados em performances subsequentes. Formatos tradicionais podem precisar ser reformulados – novas garrafas para um novo vinho. Nesse ponto, considero a noção de orientação a seres e poderes sobrenaturais e invisíveis algo muito conveniente. Pois um ritual bem executado tem uma capacidade transformadora inquestionável, o que pressupõe um ingresso de poder na situação inicial; e "executar bem uma performance" pressupõe um envolvimento conjunto da maioria dos atores no fluxo autotranscendente de eventos rituais. O poder surge das pessoas no drama, mas ele vem de sua profundeza humana, e não inteiramente de sua compreensão cognitiva e "indicativa" das capacidades culturais. Mesmo que exista um código de normas determinando a ordem e o caráter da performance dos ritos, ele deve ser visto como uma fonte de canalizações, e não como um estatuto. A experiência do fluxo subjetivo e intersubjetivo de performance ritual, quaisquer que sejam suas concomitantes sociobiológicas ou personalógicas, muitas vezes convence os atores que a situação ritual *é* realmente informada por poderes tanto transcendentais quanto imanentes. Além do mais, a maioria das definições antropológicas do ritual, inclusive as minhas tentativas anteriores, falharam ao não levar em conta a descoberta de Van Gennep de que os rituais quase sempre "acompanham as transições de uma situação a outra e de um mundo cósmico ou social a outro" (Gennep, 1960, p. 13). Como todos sabem, Van Gennep dividiu os rituais em ritos de separação, de transição e de reintegração, para os quais também emprega os termos preliminar, liminar e pós-liminar.

Van Gennep aponta que a ordem em que os eventos rituais se seguem e devem ser executados é um fundamento religioso de importância essencial. Para existir, escreve Nicole Belmont sobre a noção de Van Gennep, "um ritual deve primordialmente estar inscrito no tempo e no espaço, ou melhor, reinscrito", se ele seguir um modelo anterior dado em mito (Belmont, 1979, p. 64). Em outras palavras, a *sequência* da performance é intrínseca ao ritual e deve ser levada em conta para qualquer definição de ritual. Aqui eu questionaria a determinação formal estruturalista de que a sequência seria uma ilusão e de que tudo não passaria de mera permutação e combinação de regras e vocabulários já inseridos nas estruturas profundas da mente e do cérebro. As sucessivas etapas dos dramas sociais e dos ritos de passagem *têm* uma distinção qualitativa que lhes torna irreversíveis, sua sequência não é uma ilusão, o movimento unidirecional é transformador. Escrevi com alguma minúcia sobre o "limiar", ou a fase liminar do ritual, e achei proveitoso estender a noção de liminaridade como metáfora a outros domínios de ação cultural expressiva que não só o ritual. Mas a liminaridade deve ser levada em conta em qualquer formulação séria a respeito do ritual como performance, pois é em conexão com essa fase que as caracterizações folclóricas "êmicas" do ritual enfatizam mais fortemente a ação transformadora de "seres e poderes invisíveis ou sobrenaturais vistos como as causas primeiras e finais de todos os efeitos". Se não levássemos a liminaridade em conta, o ritual se tornaria indistinguível da "cerimônia", da "formalidade" ou daquilo que Barbara Myerhoff e Sally Moore chamam de "ritual *secular*", na introdução do livro *Secular ritual*, de 1977. A fase liminar é o componente essencialmente *anti*secular do ritual como tal, seja ele "religioso" ou "mágico". A cerimônia *indica*, o ritual *transforma*, e a transformação se dá mais radicalmente no "casulo" ritual da reclusão liminar – pelo menos nos rituais de crise de vida. A liminaridade pública de grandes festas sazonais exibe suas fantasias e se "transforma" (no sentido linguístico de "transformação", ou seja: (a) qualquer conjunto de regras para produzir transformações gramaticais numa oração nuclear; (b) uma oração produzida

por usar tal papel) aos olhos de todos – como também faz o teatro pós-moderno –, mas isso já seria assunto para outro ensaio.

Também tenho argumentado que, em sua plenitude performática, o ritual em culturas tribais e muitas pós-tribais é uma matriz da qual derivaram vários outros gêneros de performance cultural, inclusive a maioria dos que costumamos pensar como "estéticos". É um mito ocidental moderno tardio, encorajado talvez pelos psicólogos de profundidade e, ultimamente, pelos etnólogos, que o ritual tenha as características rígidas e precisas do comportamento "ritualizado" de um neurótico obsessivo ou de um pássaro ou outro animal que demarca seu território, e é também encorajado pelo mito puritano do início da modernidade de que o ritual é "apenas forma vazia sem conteúdo religioso verdadeiro". É verdade que os rituais podem se tornar meras cascas ou abrigos em determinadas conjunturas históricas, mas esse estado de coisas pertence à senescência ou à patologia do processo ritual, e não à sua "operacionalidade normal". O ritual vivo pode ser bem mais parecido com uma obra de arte do que com uma neurose. Em suas expressões mais tipicamente transculturais, o ritual é uma sincronização de muitos gêneros performáticos e muitas vezes é ordenado por uma estrutura *dramática*, um roteiro, frequentemente envolvendo um ato de sacrifício ou autossacrifício que energiza e dá uma carga emocional aos códigos comunicativos interdependentes, os quais, por sua vez, expressam de inúmeras formas o significado inerente ao *leitmotiv* dramático. Por ser "dramático", o ritual contém uma reduplicação distanciada e generalizada do processo agonístico do drama social. O ritual, portanto, não é "puído", e sim detentor de uma "rica textura" formada por seus vários entrelaçamentos dos produtos da mente e dos sentidos. Os participantes dos grandes rituais de religiões vitais, sejam elas tribais ou pós-tribais, podem ser alternadamente passivos e ativos no que diz respeito ao movimento ritual, que, como Van Gennep e, mais recentemente, Roland Delattre demonstraram, usa ritmos biológicos, climáticos, ecológicos e sociais como modelos para as formas processuais que emprega sequencialmente em sua estrutura episódica. *Todos* os sentidos dos participantes e atores podem ser envolvidos; eles *escutam* música e preces, *veem* símbolos visuais, *degustam* a comida consagrada, *cheiram* o incenso e *tocam* as pessoas e os objetos sagrados. Eles também dispõem de formas sinestésicas de dança e gesto e talvez de um repertório cultural de expressões faciais para lhes transportar até um modo de harmonia performática significativa. Aqui é interessante mencionar o importante livro *To dance is human: a theory of nonverbal communication* (1979), no qual a autora, Judith Lynne Hanna, busca construir uma teoria sociocultural da dança. Na música, os participantes se fundem (e divergem) em outras formas ordenadas e simbólicas. Além do mais, poucos rituais são tão completamente estereotipados a ponto de cada palavra, cada gesto, cada cena ser prescrita de forma autoritária. O mais comum é as fases e os episódios invariáveis serem entremeados com passagens variáveis, nas quais, tanto em termos verbais quanto não verbais, a improvisação pode não apenas ser permitida, como também obrigatória. Da mesma forma que as teclas pretas e brancas de um piano, ou o yin e o yang da cosmologia religiosa chinesa e do ritual taoísta, a constância e a mutabilidade se completam em sua contrariedade, um instrumento completo para a expressão do sentido humano, alegre, triste e ambos ao mesmo tempo, "tecidos finos", para usar as palavras de William Blake. Longe de ser meramente formal, ou estereotipado, o ritual é uma sinfonia mais do que a música em si. Ele pode ser – e muitas vezes é – uma sinfonia ou um *ensemble* sinestésico de gêneros culturais expressivos, ou uma sinergia de várias operações simbólicas, um *opus* que, diferentemente da "ópera" (que também é uma multiplicidade de gêneros, como Wagner enfatizou diversas vezes), escapa de sua teatralidade, embora nunca escape do inexpugnável drama social, em virtude da seriedade de suas principais preocupações. A visão "estreita" de ritual deve ser descartada, assim como a noção, até recentemente adorada pelos antropólogos funcionalistas, de que o ritual poderia ser mais bem entendido como um mecanismo para promover uma solidariedade bruta de grupo, uma "espécie de cola social" como caracterizou Robin Horton, e de que seus símbolos seriam meramente "reflexões ou expressões de componentes da estrutura social". Em seu fluxo performático pleno, o ritual não apenas tem vários níveis, como

também, quando está sob condições de mudança na sociedade, é capaz de sofrer modificação criativa em todos ou quaisquer de seus níveis. Por ser tacitamente compelido a comunicar os valores mais profundos do grupo que o executa regularmente, o ritual tem uma função "*paradigmática*", em ambos os sentidos indicados por Clifford Geertz. Como um ritual "*modelo para*", ele pode antecipar ou até gerar mudança; como um ritual "*modelo de*", pode inscrever uma ordem nas mentes, nos corações e nas vontades dos participantes.

Em outras palavras, o ritual não é apenas complexo e composto por muitos níveis; ele tem um *abismo* em si próprio e é, de fato, uma tentativa de dar significado à relação dialética daquilo que o místico silesiano Jacob Boehme, seguido por Meister Eckhart, chamou de "Solo" e "Subsolo", "Bismo e Abismo" (do grego *a-bussos*, άβυσσος, em que *a-*, "sem", liga-se ao variante iônico do grego ático *buthos*, β'υθός, que significa "fundo", ou melhor, "profundeza finita", especialmente "do mar". Assim, "bismo" é o fundo, mas "abismo" é o além de toda profundeza). Muitas definições de ritual contêm a noção de *profundeza*, mas poucas de profundeza *infinita*. Na terminologia que defendo, tais definições se preocupam com a profundeza estrutural finita e não com a profundeza infinita "antiestrutural". Uma analogia mais prosaica, tirada da linguística, seria dizer que a forma de passagem do ritual, como evocada por Van Gennep, postula um movimento unidirecional do modo "*indicativo*" do processo cultural através do modo "*subjuntivo*" da cultura para voltar ao modo "*indicativo*", embora esse modo recuperado agora esteja misturado e até transformado pela imersão em subjuntividade. Tal processo corresponde rudemente às definições de Van Gennep das fases preliminar, liminar e pós-liminar. Nos ritos preliminares de separação, o iniciando é retirado da estrutura social cotidiana indicativa e depois devolvido, transformado pelas experiências liminares, pelos ritos de reintegração à participação estrutural social no modo indicativo. De acordo com o dicionário *Webster's*, o subjuntivo está sempre preocupado com "a vontade, o desejo, a possibilidade ou a hipótese"; é o mundo do "e se", que vai desde a hipótese científica até a fantasia festiva. É "e se *tivesse sido* assim" em vez de "*é* assim".

O indicativo prevalece no mundo daquilo que no Ocidente chamamos de "fato real", embora essa definição possa variar desde uma investigação científica detalhada sobre como uma situação, um evento ou um agente produzem efeito ou resultado até a descrição de um leigo das características de bom senso ou discernimento. Na introdução ao *Secular ritual*, Sally Moore e Barbara Myerhoff não usaram esse par de termos – "subjuntivo" e "indicativo" –, em vez disso, viram os processos sociais se movendo "entre o formado e o indeterminado" (Myerhoff e Moore, 1977, p. 17). Elas discutem, no entanto, principalmente a "cerimônia" ou o "ritual secular" e não o ritual puro. Concordo com elas, como disse anteriormente, quando dizem que "toda cerimônia coletiva pode ser interpretada como uma declaração cultural sobre a ordem cultural contra um vazio cultural" (Myerhoff e Moore, 1977, p. 16), e que:

> a cerimônia é uma declaração contra a indeterminação. Através da forma e da formalidade, ela celebra o significado criado pelos homens, o culturalmente determinado, o regulado, o nomeado e o explicado. Ela bane questões básicas levantadas pela inventividade da cultura, sua maleabilidade e sua alternabilidade [...]. [Toda cerimônia] busca o estado em que o cosmos e o mundo social, ou alguma parte pequena deles, estejam em ordem e possam ser explicados naquele momento fixo. Uma cerimônia pode aludir a tais proposições e demonstrá-las ao mesmo tempo [...]. O ritual [na verdade, a cerimônia] é uma declaração da forma *contra* a indeterminação, daí a indeterminação estar sempre presente no fundo de qualquer análise de ritual. (Myerhoff e Moore, 1977, p. 16-17, grifo das autoras)

Em *Ecology, meaning, and religion*, Roy Rappaport adota uma posição parecida ao escrever:

> ordens litúrgicas [cuja "dimensão sequencial", diz ele, é ritual] juntam entidades e processos díspares e é essa junção, e não os elementos que estão sendo unidos, que é peculiar a elas. Ordens litúrgicas são metaordens ou

ordens de ordens [...] elas restauram mundos que estão sempre se desmantelando sob o jugo da difusão dos hábitos e das lacerantes dissonâncias da linguagem. (Rappaport, 1979, p. 206)

Embora considere admiravelmente lúcidas essas declarações sobre cerimônia, o que para mim constitui uma impressionante performance institucionalizada da realidade social típica e normativamente estruturada, além de ser tanto um modelo *de* quanto um modelo *para* estados e status sociais, não acho que tais formulações possam ser aplicadas com o mesmo rigor ao ritual. Pois o ritual, como disse, não retrata uma luta dualista, quase maniqueísta, entre ordem e vazio, cosmos e caos, forma e indeterminação, com o primeiro sempre triunfando no final. Na verdade, trata-se de uma autoimolação transformadora da ordem como constituída no presente, às vezes até um *sparagmos* voluntário ou autodesmembramento da ordem, nas profundezas subjuntivas da liminaridade. Poderíamos pensar nos estudos de Eliade sobre a "viagem do xamã", em que o iniciando é cortado em pedaços e depois reconstruído como um ser que liga o mundo visível ao invisível. É apenas assim, através da destruição e da reconstrução, ou seja, da transformação, que uma reordenação autêntica pode surgir. A atualidade se sacrifica em possibilidade e emerge como um tipo diferente de atualidade. Não estamos aqui na presença de dois semelhantes, mas de forças opostas como no mito maniqueísta; o que temos é uma incongruência qualitativa entre os contrários relacionados, embora a metáfora desafiadora de Jung de que o casamento incestuoso do ego consciente com o inconsciente visto como o arquétipo da mãe apresente essa relação em termos de parentesco paradoxal e afinidade. A subjuntividade é muito apropriadamente a mãe da indicatividade, já que qualquer concretização é apenas uma entre uma miríade de possibilidades de ser, muitas das quais podem se concretizar no espaço-tempo de algum outro lugar ou outro tempo. A enigmática máxima "a menos que se transforme em criancinha" ganha um novo significado. A menos que os processos de consertar e ordenar do adulto, o domínio *socioestrutural*, sejam abandonados liminarmente e os iniciandos se submetam a serem reduzidos a uma matéria-prima generalizada, um punhado de barro humano, eles não poderão ser transformados e remoldados para enfrentar novas experiências.

A fase liminar do ritual, portanto, se aproxima do "modo subjuntivo" da ação sociocultural. Ela é, em sua essência, um tempo e um espaço no meio de todos os tempos e espaços definidos e governados pelas regras da lei, da política e da religião e pela necessidade econômica em qualquer ecossistema biocultural específico (A. Vayda, J. Bennett, e assim por diante). Aqui os esquemas cognitivos que dão sentido e ordem à vida cotidiana não servem mais e são, por assim dizer, suspensos – no simbolismo ritual talvez sejam até destruídos ou dissolvidos. Deuses e deusas da destruição são adorados primordialmente porque personificam uma fase essencial de um processo transformador irreversível. Todo crescimento adicional requer a imolação daquilo que era fundamental numa etapa anterior – "a menos que um bom costume corrompa o mundo". É claro que o "casulo" de espaço-tempo liminar criado pela ação ritual, ou hoje por certos tipos de teatro reflexivamente ritualizado, é potencialmente perigoso. Pois ele pode ser aberto às energias da constituição biopsíquica do ser humano, normalmente canalizadas por socialização em atividades de papéis de status, para empregar o jargão um tanto pesado e incômodo das ciências sociais. No entanto, o perigo da fase liminar concedida e respeitada por sua delimitação por meio de interdições e tabus rituais é também considerado na maioria das culturas como regenerativo, conforme observei antes. Porque na liminaridade o que está preso mundanamente nas formas socioculturais pode ser desprendido e reprendido. É claro que é improvável que encontremos algo de experimentação nas zonas liminares de uma sociedade que está num equilíbrio muito precário de subsistência com seu ambiente – aqui não se brinca com o que já foi previamente experimentado e testado. Mas quando um "ecossistema biocultural", para usar a terminologia de Vayda, produz grandes excedentes, mesmo que sejam meramente os *booms* sazonais de um ambiente naturalmente fértil, a liminaridade de seus rituais maiores também pode gerar excedentes culturais. Aqui poderíamos pensar nos kwakiutl ou em outros povos ameríndios do noroeste dos Estados Unidos, com suas iconografias complexas e ricos

recursos de caça e coleta. Novos significados e símbolos podem ser introduzidos – ou novas formas de retratar e adornar velhos modelos de vida, e assim renovar o interesse neles. A liminaridade ritual, portanto, contém a potencialidade para a renovação cultural, bem como os meios de efetuar transformações dentro de um sistema sociocultural relativamente estável. Pois muitas transformações se dão, claro, dentro dos limites da estrutura social e estão relacionadas a seus ajustes internos e adaptações externas a mudanças ambientais. O estruturalismo cognitivo pode lidar melhor com tais sociedades relativamente cíclicas e repetitivas.

Em culturas tribais e agrárias, mesmo as relativamente complexas, o potencial inovador da liminaridade ritual parece ter sido circunscrito, até mesmo adormecido, ou impelido a manter a ordem social existente. Mesmo assim, há muito espaço para "brincadeiras", o lúdico de Huizinga, em muitos tipos de rituais tribais, mesmo nos funerários. Há um jogo de *símbolos*-veículos, levando à construção de máscaras e fantasias bizarras dos elementos da vida mundana, agora conjugados de maneiras fantásticas. Há um jogo de *significados*, envolvendo a reversão das ordenações hierárquicas de valores e status sociais. Há um jogo de *palavras*, resultando na geração de línguas iniciatórias secretas, bem como trocadilhos divertidos ou sérios. Mesmo os cenários dramáticos que dão a muitos rituais sua armadura processual podem ser apresentados como cômicos em vez de sérios ou trágicos. Formular enigmas e piadas pode acontecer mesmo no isolamento liminar de alojamentos iniciatórios. Estudos recentes sobre os palhaços de rituais dos índios Pueblo, nos Estados Unidos, lembram-nos de quão difundido é o papel do palhaço em culturas religiosas tribais e arcaicas. A liminaridade leva, peculiar e frequentemente, ao ato de brincar, no qual não é restrita a brincadeiras e piadas, mas se estende à introdução de novas formas de ação simbólica, tais como brincadeiras com palavras ou máscaras originais.

Mas o que aconteceu com a liminaridade, já que as sociedades aumentaram em escala e complexidade, especialmente as sociedades industriais ocidentais? Com a "desliminarização" parece ter sumido também

o componente poderoso da *brincadeira*. Outras religiões abraâmicas também seguiram uma tendência regular de enfatizar o solene às custas do festivo. Feiras, festas e carnavais relacionados a religião continuam a existir, claro, mas não como parte intrínseca dos sistemas litúrgicos. As grandes religiões orientais – hinduísmo, taoísmo, budismo tântrico, xintoísmo –, no entanto, ainda reconhecem em muitas de suas performances públicas que o ritual humano pode ser cândido *e* brincalhão. Eros pode brincar com Tânato, não numa dança macabra, mas para simbolizar uma realidade humana completa e uma natureza cheia de esquisitices.

Poderíamos dizer que, com a industrialização, a urbanização, a crescente alfabetização, as migrações de mão de obra, a especialização, a profissionalização, a burocracia e a separação, pelo relógio da empresa, entre a esfera do lazer e a esfera do trabalho, a integridade prévia da *Gestalt* orquestradamente religiosa, a qual um dia constituiu o ritual, explodiu, dando origem a muitos gêneros performáticos a partir da morte do poderoso *opus deorum hominumque*. Esses gêneros de lazer industrial incluem o teatro, o balé, a ópera, o cinema, o romance, a poesia, as exposições de artes plásticas, a música clássica, o rock, os carnavais, as procissões, o drama folclórico, os grandes eventos esportivos e dezenas de outros. A desintegração tem sido acompanhada pela secularização. Uma vez que as religiões tradicionais têm seus rituais desnudados de boa parte de sua riqueza e seu significado simbólico prévios, ou seja, de sua capacidade transformadora, elas persistem na esfera do lazer, mas sem se adaptarem bem à modernidade. Modernidade significa a exaltação do modo indicativo, mas no que Ihab Hassan chamou de "virada pós-moderna"; talvez estejamos vendo um retorno à subjuntividade e à redescoberta de modalidades culturais transformadoras, especialmente em algumas formas de teatro. Desmembrar pode ser um prelúdio a "re-membrar",[2] que não é simplesmente a restauração de algum passado intacto, mas o seu posicionamento em relação viva com o presente.

2 No original, *re-membering*, de *remember*, ou "lembrar". (N. da T.)

No entanto, há sinais de que as nações e culturas que chegaram tarde ao cenário industrial, tais como o Japão, a Índia, os países do Oriente Médio e muito da América do Sul e Central, conseguiram, ao menos em parte, evitar o desmembramento de importantes tipos rituais. Tais nações têm incorporado a suas performances rituais muito dos assuntos e problemas da vida urbana moderna e tiveram êxito ao lhe dar um significado religioso. Quando o desenvolvimento industrial chegou ao Terceiro Mundo, teve de confrontar poderosas estruturas consolidadas de gêneros performáticos de rituais. No Ocidente, instituições semelhantes erodiram gradualmente de dentro, desde a revitalização da educação até a Revolução Industrial; aqui o modo indicativo triunfou, e a subjuntividade foi relegada a um domínio reduzido em que brilhou, irrefutavelmente, com mais força nas artes que na religião.

Tal como a arte, a religião *vive* uma vez que é encenada, ou seja, uma vez que seus rituais são "preocupações em andamento". Se alguém deseja castrar a religião, primeiro remova seus rituais, seus processos generativos e regenerativos. Pois a religião não é um sistema cognitivo ou um conjunto de dogmas; ela é experiência significativa e significado experimentado. No ritual, o sujeito *vive através* de eventos, ou através da alquimia de seus enquadramentos e simbolizações; e *re*vive eventos semiogenéticos, os feitos e as palavras de profetas e santos, ou, na falta destes, mitos e épicos sagrados.

Portanto, se consideramos a narrativa um gênero ocidental "êmico" ou um metagênero de cultura expressiva, ela tem de ser vista como uma das netas ou bisnetas culturais do ritual "tribal" ou do processo jurídico. Mas se enxergamos a narrativa "eticamente" como a ferramenta suprema para ligar os "valores" e as "metas" – no sentido que Dilthey dá a esses termos – que motivam a conduta humana, especialmente quando homens e mulheres se tornam atores em dramas sociais, em estruturas situacionais de "significado", então devemos aceitá-la como uma atividade cultural universal, embutida no genuíno centro do drama social, que é outra unidade transcultural e transtemporal do processo social. "" vem do latim *narrare*, "contar", que é parente do latim *gnārus*, "conhecer, ter familiaridade com", "ser perito em". Ambos os termos são derivativos da raiz indo-europeia *gnâ*, "conhecer"; daí a vasta família de palavras oriundas do latim *cognoscere*, inclusive a própria "cognição", além de "nome" e "pronome", do grego *gignōskein*, que originou *gnōsis*, e do particípio do pretérito do inglês arcaico *gecnawan*, de onde surgiu o inglês moderno *know*, "saber". Ao que parece, narrativa é um termo apropriado para a atividade reflexiva que busca "conhecer" (mesmo em seu aspecto ritual, ter *gnōsis* de) eventos anteriores e o significado desses eventos. Já o termo *drama* é derivado do grego *drân*, "fazer ou agir", portanto a narrativa é conhecimento (e/ou *gnōsis*) que emerge da ação, ou seja, conhecimento experiencial. A fase reparadora do drama social delineia um esforço de rearticular um grupo social afetado por interesses secionais ou egoístas; do mesmo modo, o componente narrativo no ritual e na ação jurídica tenta rearticular valores e metas opostos numa estrutura significativa, o roteiro do qual nasce o sentido cultural. Quando a vida histórica em si não consegue produzir sentido cultural nos mesmos termos que antes, a narrativa e o drama cultural podem assumir a tarefa da *poiesis*, ou seja, a tarefa de reconstruir o sentido cultural, mesmo quando eles parecem estar desmontando antigos edifícios de significado que não mais podem reparar nossos modernos "dramas de vida", agora mais do que nunca, numa escala global e ameaçadora de espécies.

Referências

BELMONT, Nicole. *Arnold van Gennep*: the creator of french ethnography. Tradução de Derek Coltman. Chicago: Chicago University Press, 1979.

BERCOVITCH, Sacvan. *The American jeremiad*. Madison: University of Wisconsin, 1978.

GENNEP, Arnold van. *The rites of passage*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1960. Primeira edição: 1909.

GRATHOFF, R. *The structure of social inconsistencies*: a contribution to a unified theory of play, game and social action. Haia: Martinus Nijhoff, 1970.

HANDELMAN, Don. Is naven ludic?. *Social Analysis*, Adelaide, n. 1, 1979.

HANNA, Judith Lynne. *To dance is human*: a theory of nonverbal communication. Austin: University of Texas Press, 1979.

HEUSCH, Luc de. *Le roi ivre ou l'origine de l'État*. Paris: Gallimard, 1972.

HODGES, H. A. *The philosophy of Wilhelm Dilthey*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953.

LEGESSE, Asmarom. *Gada*: three approaches to the study of American society. Nova York: Free Press, 1973.

MOORE, Sally Falk. *Law as process*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.

MYERHOFF, Barbara. Life history among the elderly: performance, visibility, and remembering. In: RUBY, Jay (org.). *A crack in the mirror*: reflexive perspectives in Anthropology. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 1982.

MYERHOFF, Barbara; MOORE, Sally Falk (org.). *Secular ritual*. Amsterdã: Royal van Gorcum, 1977.

PIKE, Kenneth L. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. Califórnia: Summer Institute of Linguistics, 1954.

RAPPAPORT, Roy. *Ecology, meaning, and religion*. Califórnia: North American Books, 1979.

SAPIR, Edward. The emergence of the concept of personality in a study of cultures. *Journal of Social Psychology*, n. 5, p. 410-416, 1934.

SPINDLER, George D. (org.). *The making of psychological anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1978.

TURNER, Victor. *Schism and continuity in an African society*: a study of Ndembu Village life. Manchester: Manchester University Press, 1957.

______. *The forest of symbols*: aspects of Ndembu ritual. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

______. *The drums of affliction*: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia. Oxford: The Clarendon Press, 1968.

______. *The ritual processes*: structure and anti-structure. Chicago: Aldine, 1969.

______. *Dramas, fields, and metaphors*: symbolic action in human society. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

VANSINA, Jan. *Kingdoms of the Savana*. Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

WHITE, Hayden. *Metahistory*: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Ritual dramático/drama ritual

Antropologia performática e reflexiva

Há muito tempo que penso que o ensino e o aprendizado de antropologia deveriam ser mais divertidos do que normalmente são. Talvez devêssemos não apenas ler e comentar etnografias, mas realmente encená-las. Estudantes alienados passam muitas horas maçantes em mesas de bibliotecas, lutando para dar conta de relatos de vidas longínquas e de teorias antropológicas ainda mais distantes sobre a organização daquelas vidas. Para usar a frase de D. H. Lawrence, a antropologia deveria tratar do "homem vivo", da "mulher viva", mas essa qualidade viva nem sempre transparece em nossa pedagogia, talvez, para citar Lawrence outra vez, porque nossa "análise pressupõe um cadáver".

Está se tornando cada vez mais notório que a monografia antropológica é em si um gênero literário consideravelmente rígido que floresceu da noção de que os textos acadêmicos das ciências sociais devem ser subservientemente modelados nos das ciências naturais. Mas tal gênero não está numa posição privilegiada, sobretudo agora que sabemos que, na vida social, elementos cognitivos, afetivos e volitivos relacionam-se intrinsecamente e são igualmente importantes, raramente encontrados em sua forma pura, muitas vezes misturados e apenas compreensíveis pelo investigador como uma experiência vivida, uma experiência tão *dele* quanto das pessoas que está estudando e construída em relação à experiência *destes*.

Mesmo os melhores filmes etnográficos falham em comunicar muito do que significa *ser* um integrante da sociedade filmada. Uma sequência de imagens visuais escolhidas muitas vezes a partir de um ponto de vista, para uma plateia passiva. A discussão em sala de aula

então se concentra nos itens selecionados pelo diretor do filme. Embora um bom professor possa relacionar o filme aos contextos etnográficos encontrados na literatura, muito da complexidade sociocultural e psicológica desses contextos não pode ser relacionado ao filme. Monografias e filmes antropológicos podem descrever ou apresentar os incentivos à ação característicos de um determinado grupo, mas raramente conseguem transportar de forma plena os leitores ou espectadores para a teia motivacional da cultura.

Como, então, isso pode ser feito? Uma possibilidade é transformar as partes mais interessantes das etnografias em roteiros de peças de teatro e encená-las na sala de aula, para então reconvertê-las em etnografias, dessa vez equipando-se com a compreensão que advém de "entrar na pele" dos integrantes de outras culturas, e não apenas de "representar o papel do outro" em sua própria cultura. Esse simples processo gera todo um conjunto novo de problemas, pois cada uma de suas três etapas (transformar etnografia em roteiro, roteiro em peça, peça em metaetnografia) revela muitas das fragilidades da antropologia, uma disciplina essencialmente ocidental e tradicional. E o processo nos força a olhar além dos relatos puramente antropológicos; a buscar na literatura, na história, na biografia e nas descrições de eventos acontecidos durante viagens os dados que podem contribuir para roteiros convincentes. Como Richard Schechner argumentou, quando dramas sociais realmente encontram seus "duplos" culturais em dramas estéticos e outros gêneros de performance cultural (para inverter a proposição de Antonin Artaud), é bem possível que se desenvolva uma convergência entre os dois, de modo que a forma processual dos dramas sociais torne-se implícita aos dramas estéticos (mesmo que apenas por reversão ou negação), enquanto a *retórica* dos dramas sociais – e, portanto, a forma do argumento – é tirada das performances culturais. Há muito de Perry Mason em Watergate!

"Encenar" uma etnografia é sem dúvida um empreendimento interdisciplinar, pois para que possamos ter certeza da confiabilidade do roteiro e de nossa performance, é necessária a orientação de diversas fontes não antropológicas. Os profissionais de teatro de nossa própria cultura – roteiristas, diretores, atores, até ajudantes de palco – têm uma bagagem de séculos de experiência profissional. O ideal seria consultar membros da cultura encenada ou, melhor ainda, trazê-los para integrar o elenco da peça. E, se tivermos sorte o bastante, poderíamos atrair a ajuda de profissionais de teatro ou de performance popular da sociedade em questão. De qualquer forma, os que conhecem o assunto por dentro podem contribuir enormemente.

Tive a oportunidade de testar isso na prática quando, junto com os cientistas sociais Alexander Alland e Erving Goffman, fui convidado por Richard Schechner para participar do que ele chamou de "oficina intensiva" para "explorar a interface entre o ritual e o teatro [...] entre o drama social e o estético", e outros *limina* entre as ciências sociais e a performance. Já havia refletido diversas vezes sobre a relação entre as formas processuais do conflito social em muitas sociedades, descritas por antropólogos e gêneros da performance cultural. Muitos anos antes, amigos em comum haviam me alertado para o interesse de Schechner na mesma questão, mas do ponto de vista do teatro. A colaboração de Colin Turnbull (*The mountain people*, 1972) com Peter Brook, que transpôs o estudo de Turnbull sobre os ik, de Uganda, numa série de episódios dramáticos, abrira-me os olhos para a possibilidade de transformar dados etnográficos adequados em roteiros de teatro. Essa experiência me convenceu de que a cooperação entre pessoas da esfera da antropologia e da esfera do teatro não apenas era possível como também poderia se tornar uma grande ferramenta de ensino para os dois lados num mundo em que muitos de seus integrantes estavam começando a querer se conhecer. Se é verdade que aprendemos um pouco sobre nós mesmos ao assumirmos o papel dos outros, talvez coubesse aos antropólogos, mediadores culturais *par excellence*, o desafio de fazer desse um empreendimento tanto intercultural quanto intracultural.

Embora muitos cientistas sociais façam cara feia diante de expressões como *performance* e *drama*, tais termos me parecem centrais. "Performance", como vimos, vem do inglês médio *parfournen*, mais tarde *parfourmen*, que provém do francês arcaico *parfournir*: *par*

("compreensivamente"), *fournir* ("mobiliar"). Portanto, performance não necessariamente tem a implicação estruturalista de manifestação da *forma*, e sim o sentido processual de "levar à completude" ou "realizar". *To perform*, ou encenar, é completar um processo mais ou menos complexo, e não realizar uma ação ou um ato único. Então, encenar uma etnografia é se apoderar dos dados, em sua completude, na plenitude de sua ação-significado. Sempre considerei o reducionismo cognitivo um tipo de ressecamento da vida social. Claro que os padrões podem ser evocados, mas os desejos e as emoções, as metas e as estratégias pessoais e coletivas, ou mesmo as vulnerabilidades situacionais, o cansaço e os erros se perdem na tentativa de objetivar e produzir uma teoria asséptica do comportamento humano modelada essencialmente nos axiomas "científicos" do século XVIII sobre causalidade mecânica. Sentimentos e desejos não poluem a essência cognitiva pura, mas estão próximos do que somos como humanos. Se a antropologia quiser se tornar uma verdadeira ciência da ação humana, deve considerá-la com tanta seriedade quanto as estruturas que às vezes representam as cascas exaustas da ação extirpada de suas motivações.

O termo *drama* tem sido criticado (por Max Gluckman e Raymond Firth, por exemplo) como a imposição de um esquema derivado dos gêneros *culturais* sobre os dados observacionais, sendo portanto um termo "carregado", e não "neutro" o suficiente para uso científico (Gluckman, 1977, p. 227-243; Firth, 1974, p. 1-2). Não posso deixar de discordar, pois meus cadernos estão cheios de descrições de eventos cotidianos que, se reunidos, sem dúvida possuirão uma forma dramática, representando um curso de ação. Vou tentar descrever o que quero dizer com *drama*, especificamente *drama social*. (Para um relato mais detalhado de minha teoria sobre o drama social, ver *Schism and continuity in an African society*, 1957, e o capítulo 2 deste livro.)

Sustento que a forma do drama social se dá em todos os níveis de organização social, desde o Estado até a família. O drama social tem início quando a paz da vida social regular, governada por normas, é interrompida pela *ruptura* de uma regra que controlava uma de suas

relações mais evidentes. Isso, de forma rápida ou gradual, leva a um estado de *crise*, que, se não for resolvido prontamente, pode dividir a comunidade em facções e coalizões rivais. Para evitar que uma divisão aconteça, meios de *reparação* são adotados por aqueles que se consideram ou que são considerados os representantes mais legítimos ou de maior autoridade na comunidade. A reparação em geral envolve uma ação ritualizada, seja ela legal (em tribunais formais ou informais), religiosa (por meio de crenças na ação de retribuição de entidades poderosas e sobrenaturais, muitas vezes culminando num ato de sacrifício) ou militar (por exemplo, combates, caça a cabeças ou guerra tradicional). Se a situação não retornar ao estado de *crise* (que pode permanecer endêmica até que haja alguma reestruturação radical das relações sociais, às vezes por meios revolucionários), entra em jogo a próxima fase do drama social, que envolve soluções alternativas ao problema. A primeira é a *reconciliação* das partes em conflito após os processos judiciais, rituais ou militares; a segunda, o *entendimento consensual de que se trata de uma ruptura irremediável*, que em geral é seguido pela separação espacial das partes. Já que os dramas sociais suspendem a encenação normal dos papéis cotidianos, eles interrompem o fluxo da vida social e forçam o grupo a tomar ciência de seu próprio comportamento em relação aos seus valores, levando-o algumas vezes até a questionar o valor desses valores. Em outras palavras, os dramas induzem e contêm processos reflexivos e geram quadros culturais em que a reflexividade pode encontrar um lugar legítimo.

Com essa forma processual como um guia simplificado para o nosso trabalho no instituto de verão de Schechner, tentei envolver estudantes de antropologia e de teatro na tarefa conjunta de escrever roteiros e encenar etnografias. Pareceu-nos melhor escolher trechos de etnografias clássicas que fossem adequados ao tratamento dramático, como *Crime e costume na sociedade selvagem* – relato sobre um jovem que ameaça se suicidar pulando de uma árvore depois que um parente matrilinear de seu pai exige que ele deixe a aldeia após a morte do pai (Malinowski, 1926, p. 78). Mas, como o tempo era curto (tínhamos apenas duas semanas), tive de recorrer à minha própria etnografia tanto

porque a conhecia melhor quanto porque já havia escrito uma espécie de roteiro de uma quantidade substancial de dados de campo na forma do que chamei de *drama social*. Minha mulher, Edie, e eu tentamos explicar a um grupo de cerca de doze alunos e professores, quase igualmente divididos entre a antropologia e o teatro, quais as presunções culturais por trás dos dois primeiros dramas sociais que descrevi em *Schism and continuity in an African society* (Turner, 1957, p. 95, 116). Não foi o suficiente para lhes oferecer modelos cognitivos ou princípios estruturais. Tivemos que tentar criar uma ilusão de como era viver numa aldeia ndembu. Será que conseguiríamos fazer isso com algumas poucas pinceladas ousadas, com um gesto ou dois? Claro que não, mas existem maneiras de envolver as pessoas tanto física quanto mentalmente em outra (não fisicamente presente) cultura.

O cenário disso tudo foi uma sala no andar de cima do Performing Garage, um teatro no Soho, em Nova York, onde a companhia de Schechner, The Performance Group, fez apresentações notáveis, entre elas *Dionysus in '69*, *Makbeth*, *Mother courage* e, mais recentemente, *The tooth of crime* e *Rumstick road* (dirigida por Elizabeth LeCompte). Eu já sabia que Schechner dava muito valor ao que ele chama de "processo de ensaio", que consiste essencialmente em estabelecer uma relação dinâmica, não importa quanto tempo isso leve, entre roteiro, atores, diretor, palco e adereços, sem qualquer presunção inicial a respeito da primazia de nenhum desses. As sessões muitas vezes não tinham hora para acabar; em algumas, os exercícios de vários tipos, inclusive os de respiração para soltar os atores, poderiam durar uma hora ou mais; em outras, o elenco era escolhido pelos próprios atores, e não pelo diretor. Nesse processo complexo, Schechner enxerga o ator – ao assumir o papel de outra pessoa por meio de um roteiro e sob o olhar experiente e intuitivo do diretor/produtor – como movendo-se do "não eu" (o personagem no papel) para o "não não eu" (o personagem em cena); e ele visualiza esse movimento como uma espécie de fase liminar em que todo tipo de experiência vivencial é possível, até obrigatória. Trata-se de um estilo de atuação diferente do que depende da técnica profissional extraordinária para imitar quase qualquer papel ocidental

com verossimilhança. Schechner almeja a *poiesis*, em vez da *mimesis*: fazer, e não fingir. O papel cresce junto com o ator; na verdade, ele é "criado" por meio do processo de ensaio, que às vezes envolve momentos dolorosos de autorrevelação. Essa técnica é particularmente apropriada para o ensino da antropologia porque o método "mimético" funciona apenas com materiais familiares (modelos ocidentais de comportamento), enquanto o método "poiético" pode lidar com o que não é familiar, já que recria o comportamento de dentro.

Numa sessão experimental convocada por Schechner para o ensaio da peça *Casa de bonecas*, de Ibsen, por exemplo, chegamos a quatro atrizes interpretando a personagem Nora, uma das quais fez uma escolha contrária ao roteiro original de Ibsen. Acontece que ela estava sendo confrontada com um dilema parecido com o da personagem em sua vida pessoal: deveria ou não se separar do marido, deixar os dois filhos com ele (que era o que ele queria) e se lançar numa carreira independente? Ao reviver o próprio problema durante o ensaio do conflito de Nora, ela começou a retorcer as mãos de um jeito peculiarmente comovente, lento e complexo. Por fim, em vez de executar o famoso gesto de bater a porta, que alguns críticos afirmam ter anunciado a chegada do teatro moderno, ela correu de volta em direção ao grupo, o que indicava que ainda não estava pronta – pelo menos não ainda – para deixar seus filhos, lançando uma luz inesperada sobre a dureza ética da Nora de Ibsen. Schechner afirmou que o retorcer das mãos era "a pitada de realidade" que ele preservaria daquele ensaio em particular e incorporaria ao papel de Nora nos ensaios seguintes. À medida que esses foram acontecendo, uma colagem de gestos, incidências, interpretações de não eu em não não eu eram reunidas e moldadas artisticamente numa unidade processual. Dessa forma, uma profundeza, uma reflexividade e uma ambiguidade assombrosa podem ser infundidas numa série de performances, cada uma delas um evento único.

Como eu não tinha habilidade ou experiência alguma com direção, a tarefa de transmitir aos atores o cenário e a atmosfera do cotidiano de uma cultura completamente diferente provou ser de fato um desafio. Em nossa própria cultura, um ator tenta identificar o "perfil do

personagem", mas já traz consigo os papéis culturalmente definidos que tal personagem desempenha: pai, homem de negócios, amigo, amante, noivo, dirigente de sindicato, agricultor, poeta e assim por diante. Esses papéis são construídos a partir de representações coletivas compartilhadas pelos atores e pela plateia, que em geral pertencem à mesma cultura. Já o ator que encena uma etnografia tem de aprender as regras culturais por trás dos papéis desempenhados pelo personagem que representa. Como fazer isso? Acredito que não seja por meio da leitura de monografias redigidas de forma independente da performance para *então* encenar o papel. Tem de haver uma dialética entre encenação e aprendizado. O ator aprende ao representar e então representa o que aprendeu.

Na falta de alternativa melhor, decidi eu mesmo fazer uma performance de leitura dos dois primeiros dramas sociais, interpolando comentários explicativos sempre que isso parecia necessário. O grupo já tinha lido as páginas relevantes de *Schism and continuity*. Os dramas se davam sobretudo dentro de um núcleo local de parentesco matrilinear e de relações por casamento e vizinhança, e eram basicamente sobre a política ndembu: competição por liderança, ambição, ciúme, feitiçaria, recrutamento de facções e estigmatização dos rivais. Havia colhido inúmeros relatos de dramas de seus participantes. Minha família e eu vivemos numa aldeia que foi "palco" ou "arena" de tais dramas por pelo menos quinze meses e os presenciamos de perto durante todo o período de meu trabalho de campo – quase dois anos e meio.

Quando terminei a leitura dos relatos, os atores que estavam participando da oficina disseram na mesma hora que precisavam "entrar no clima", para "sentir o ambiente" da vida numa aldeia ndembu. Um deles tinha trazido gravações de música iorubá, e, embora fosse outro idioma musical da África central, coloquei-os para dançar num círculo, demonstrando alguns dos movimentos da dança ndembu da melhor forma que minha capacidade artrítica e limitada permitia. Foi divertido, mas tratava-se de uma diversão que fugia ao ponto. Então tivemos a ideia de tentar recriar com os limitados adereços disponíveis no teatro o principal ritual de reparação do segundo drama social, cuja

forma conhecíamos muito bem, por ter participado dele em muitas ocasiões. Esse ritual, "herança do nome" (*Kuswanika ijina*), era um evento emocional, pois marcava o fim temporário de uma luta de poder entre Sandombu, o estigmatizado candidato a chefia, e Mukanza, o candidato bem-sucedido, e sua parentela matrilinear direta. Sandombu fora exilado da aldeia por pressão pública durante um ano, acusado de matar por feitiçaria Nyamuwaha, uma prima de seu lado materno que ele chamava de "mãe", uma idosa bem querida de todos, irmã de Mukanza. Sandombu chorou ao ser acusado (mesmo seus antigos inimigos admitiam isso), mas passou um ano no exílio. Com o tempo, os integrantes da aldeia começaram a se lembrar de como, na qualidade de capataz, Sandombu os ajudara a encontrar trabalho remunerado nas construtoras de estradas do departamento de obras públicas e como ele sempre tinha sido generoso com comida e cerveja para seus convidados. O pretexto para chamá-lo de volta surgiu quando uma pequena epidemia irrompeu na aldeia na mesma época em que muitas pessoas sonharam com Nyamuwaha. Por adivinhação, descobriu-se que sua sombra estava perturbada pelos problemas da aldeia. Para apaziguá-la, plantariam uma muda de árvore *muyombu*, uma espécie utilizada para homenagear os antepassados mortos. Sandombu foi convidado para fazer o plantio ritual da muda. Ele também comprou uma cabra para a aldeia para compensar seu comportamento raivoso no ano anterior. O ritual marcou sua reintegração à aldeia, embora, formalmente, representasse a transmissão do nome de Nyamuwaha para sua filha mais velha, Manyosa (que depois se tornou a melhor amiga de minha esposa na aldeia).

Agitado pela dança e pelos tambores iorubás, senti-me movido a tentar recriar no Soho o rito de herança do nome. Para a árvore *muyombu*, usei um cabo de vassoura. A cerveja "branca" usada na libação ritual teria de ser um copo d'água mesmo. Não havia argila branca para ungir as pessoas, então umedeci um pouco de sal branco que encontrei. E, para cortar o cabo da vassoura da mesma forma que as árvores ndembu são cortadas no altar para revelar a madeira branca sob a casca (um procedimento que eles relacionam à purificação

da circuncisão), usei uma faca amolada de cozinha. Mais tarde, uma integrante do grupo me falou que morrera de medo de que eu fizesse algo "sinistro" com aquela faca! Mas realmente muitas vezes há algo de arriscado ou perigoso no ambiente do ritual vivo. E algo de numinoso também.

Para traduzir esse rito ndembu extremamente específico em termos modernos americanos, fiz o papel do novo chefe da aldeia; minha esposa me ajudou a preparar no altar nossa substituta de árvore *muyombu* com a faca e o sal, e nós a "plantamos" numa rachadura no chão. O próximo passo era persuadir alguém a fazer o papel de Manyosa. Uma moça que chamaremos de Becky, diretora profissional de teatro, se voluntariou.

Pedi a Becky que me dissesse o nome de uma parente próxima falecida recentemente que fosse de uma geração anterior a dela e que significasse muito em sua vida. Consideravelmente emocionada, ela mencionou a irmã da mãe, Ruth. Então rezei em chilunda para os "ancestrais da aldeia". Becky sentou ao meu lado diante do "altar", as pernas estendidas diante de si, a cabeça baixa, na posição ndembu de modéstia ritual. Ungi a árvore sagrada com a *mpemba* improvisada, a argila branca, símbolo da unidade entre os ancestrais e a comunidade viva, e desenhei três linhas com a argila no chão, do altar até onde eu estava. Em seguida, ungi Becky em torno das órbitas dos olhos, na sobrancelha e sobre o umbigo. Declarei-a "Nswana-Ruth", "sucessora de Ruth", por um lado, relacionando-a a Ruth, por outro, substituindo-a como *persona* estrutural, embora não completamente. Repeti o processo de unção com outros integrantes do grupo, mas sem nomeá-los a partir de um parente falecido, e sim juntando-os na unidade simbólica de nossa recém-formada comunidade de professores e alunos. Por fim, Edie e eu amarramos faixas de pano branco sobre as sobrancelhas de todos, e eu derramei mais um pouco de cerveja branca no pé da árvore no altar. Havia um simbolismo duplo aqui, pois eu estava usando materiais ocidentais para representar objetos ndembu que em si tinham valor simbólico em rituais, fazendo deles, por assim dizer, índices situacionais de símbolos culturais. Com tamanho afastamento, será que toda a performance não teria parecido absolutamente artificial, inautêntica? Curiosamente, de acordo com os alunos, esse não foi o caso.

Os participantes da oficina relataram mais tarde que passaram muitas horas discutindo tudo o que havia acontecido. E concluíram que a encenação do ritual ndembu fora o ponto de virada que os fizera entender tanto a estrutura afetiva do drama social como a tensão entre, por um lado, a divisão em facções e a escolha de um bode expiatório, e, por outro, o sentimento profundo de "pertencimento" à aldeia. Também lhes mostrara como é possível aguçar a compreensão coletiva e individual do conflito a partir da participação numa performance ritual, com seus códigos cinesiológicos e cognitivos.

Nos dias que se seguiram, o grupo começou a trabalhar com a encenação propriamente dita dos dramas rituais. Uma sugestão era seguir numa abordagem dualista: alguns eventos seriam tratados de forma realista, naturalista (por exemplo, quando Sandombu, o réu ambicioso, após matar um antílope, deu apenas uma porção pequena de carne para o irmão de sua mãe, o chefe da tribo); mas o mundo de crenças culturais, especialmente as conectadas com feitiçaria, e o culto aos ancestrais seriam tratados simbolicamente. Por exemplo, todos na sociedade ndembu em geral, e não apenas os oponentes de Sandombu, acreditavam que ele matara o chefe pagando um feiticeiro poderoso para evocar de um riacho um conhecido espírito com corpo de serpente e rosto humano que pertencia ao chefe da tribo (e era dele também dono); em seguida, Sandombu teria atirado na serpente com sua "arma noturna", um mosquete entalhado de tíbia humana e coberto com terra de cemitério. Acredita-se que tais serpentes, ou *malomba* (plural de *ilomba*), têm o rosto de seus donos e rastejam pela aldeia à noite, invisíveis, escutando comentários depreciadores feitos por rivais sobre seus donos. Elas se alimentam das sombras, ou princípios de vida, dos rivais de seus donos, que em geral são parentes dos donos. E funcionam como uma espécie de "alma externa" frazeriana, mas quando são destruídas por meios mágicos, tais como a arma noturna, seus donos também são destruídos. Chefes e líderes têm "*malombas* fortes", e é preciso algo poderoso para matá-las.

Nossa turma sugeriu que a *ilomba* de Sandombu (ou seja, seu eu inferior quase paranoico) deveria ser representada por uma espécie de coro na peça. Ciente das conspirações políticas, a *ilomba* poderia contar para a plateia (como o Ricardo III de Shakespeare) tudo o que estava se passando sob as relações governadas pelas normas de parentesco da aldeia. Outra sugestão era que fizéssemos um filme, para projetar ao fundo, de uma *ilomba* cinicamente revelando a estrutura "real" das relações de poder político, tal como era conhecida por ela, enquanto, no palco e em primeiro plano, as *dramatis personae* do drama social respeitavam as restrições formais entre os integrantes da aldeia, com uma ou outra explosão de sentimentos hostis autênticos.

Durante a discussão, um aluno de pós-graduação em antropologia passou aos alunos de teatro do grupo algumas informações importantes sobre a natureza dos sistemas de parentesco matrilinear e seus problemas e, em seguida, sobre o sistema ndembu, que combinava descendência matrilinear com casamento virilocal (ou seja, a mulher reside na aldeia do marido). Ele então apontou o predomínio dos irmãos homens sobre os filhos da irmã na sucessão de cargos de liderança – uma das causas da disputa na aldeia de Mukanza, onde aconteceram os dramas. Essa invocação de modelos cognitivos foi útil, mas simplesmente porque os não antropólogos tinham sido estimulados a *querer* entender esses sistemas pela encenação de um ritual ndembu e por testemunharem uma narrativa dramática de luta política num contexto social matrilinear.

Para ter uma ideia mais pessoal dos valores associados pelos ndembu à descendência matrilinear, minha esposa leu para as mulheres da turma um texto que ela escrevera sobre os ritos da puberdade entre as meninas. Descrevi esse ritual secamente, seguindo o modelo antropológico convencional, em *The drums of affliction* (1968, cap. 7-8). O relato de Edie, no entanto, surgira da participação num mundo intersubjetivo de mulheres envolvidas numa sequência ritual complexa, e transmitia intensamente os sentimentos e desejos das mulheres nesse rito de passagem numa sociedade matrilinear. Tentando capturar a dimensão afetiva que a leitura revelava, as mulheres da oficina que vinham da área do teatro testaram uma nova técnica de encenação no

palco. Elas começaram ensaiando um balé em que criavam um círculo com seus corpos, dentro do qual a ação política masculina subsequente poderia acontecer. A ideia era mostrar que a ação se dava dentro de um espaço sociocultural matrilinear.

De alguma forma, a técnica não funcionou – havia um matiz político contemporâneo que desvirtuava o processo sociocultural ndembu. Esse método feminista de encenar a etnografia presumia e representava noções ideológicas modernas numa situação em que tais ideias eram simplesmente irrelevantes. As lutas ndembu eram dominadas por embates individuais de vontade e reações emocionais pessoais e coletivas, preocupadas com possíveis rupturas nas regras de direito a títulos. O que dominava não eram as estruturas matrilineares de herança, a sucessão e a colocação social na linhagem, mas a vontade, a ambição e as metas políticas. É certo que as disputas matrilineares influenciavam as táticas usadas pelos contestantes subjugados por sua vontade de obter poder temporal, mas a política ficava principalmente nas mãos dos homens. Portanto, para manter-se fiel à etnografia, o roteiro deveria focar a luta de poder em vez de as presunções matrilineares. Mas será que a etnografia em si não deveria ser questionada? A pergunta foi levantada por algumas integrantes femininas do grupo. E, de fato, trata-se de um ponto legítimo quando se abre a etnografia para o processo performático. Será que um etnógrafo masculino, como eu, realmente entendeu ou foi capaz de analisar todos os aspectos da natureza da estrutura matrilinear e sua incorporação não apenas nas mulheres, mas também nos homens, como um fator poderoso em suas ações – políticas, jurídicas, de parentesco, rituais e econômicas?

No entanto, o fato era que, mesmo nessa sociedade matrilinear, cargos políticos eram largamente um negócio masculino, se não um monopólio masculino. Por isso, tentar trazer o enquadramento feminino da sociedade ndembu para o primeiro plano desviava a atenção do fato de que esses dramas em particular eram essencialmente lutas políticas masculinas – ainda que conduzidas em termos de descendência matrilinear. A verdadeira tragédia de Sandombu não era que ele estava embutido numa estrutura de parentesco (seja ela matrilinear, patrilinear

ou bilateral) que dava menos importância aos talentos políticos individuais em favor das vantagens derivadas de posições definidas no nascimento. Nos Estados Unidos capitalista ou na Rússia ou na China socialistas, um animal político como Sandombu teria prosperado. Na política de aldeia dos ndembu, no entanto, uma pessoa com ambição, mas estéril para procriar e sem muitos parentes matrilineares, era quase um homem condenado *a priori*.

O problema foi que o nosso tempo acabou antes que o grupo tivesse a chance de encenar a situação de Sandombu. Mas todos nós, tanto do mundo da antropologia quanto do teatro, tínhamos agora uma questão em que pensar. Como poderíamos fazer da etnografia um roteiro teatral, para *depois* encená-lo, e *depois* pensar sobre ele, e *depois* voltar para uma etnografia mais completa, para *depois* fazer um novo roteiro, e *depois* encená-lo outra vez? Essa circulação interpretativa entre dados, práxis, teoria e mais dados – uma espécie hermenêutica de roda de Catarina,[1] por assim dizer – fornece uma crítica implacável da etnografia. Não há nada melhor que encenar o papel de um integrante de outra cultura numa situação de crise típica dessa cultura para detectar a inautenticidade nos relatos em geral feitos por ocidentais e levantar questões não discutidas ou não resolvidas pela narrativa etnográfica. No entanto, essa deficiência pode ter um mérito pedagógico, pois motiva o aluno/ator a ler mais amplamente a literatura sobre a cultura.

Além do mais, é difícil separar problemas estéticos e performáticos de interpretações antropológicas. Os relatos mais incisivos ou diretos de casos extensos feitos pelas etnografias ainda precisam ser condensados para se prestarem ao propósito da performance. Para fazer isso de modo eficaz, o conhecimento sensato dos contextos socioculturais evidentes deve se combinar com as capacidades de apresentação para produzir um roteiro de teatro eficiente que retrate adequadamente tanto

1 O termo é usado corriqueiramente como referência ao instrumento de tortura no qual Catarina de Alexandria teria sido executada. Hoje o termo se aplica a diversas coisas no formato de roda (a roda de carroça, a um tipo de fogo de artifício que estoura em círculos e à grande roldana móvel de um guindaste). (N. da T.)

a psicologia individual quanto o processo social articulado em termos dos modelos fornecidos por uma cultura particular. Uma vantagem de se produzir roteiros teatrais de etnografias dessa maneira é que isso chama a atenção de um modo dramático para os subsistemas culturais, como os constituídos por bruxaria, adivinhação e performance de rituais reparadores. Talvez a ideia do grupo que participou da oficina de fazer um filme ou encenar um balé atrás do drama naturalista, retratando a *ilomba* e outras criaturas de bruxaria (possivelmente pelo uso de máscaras), pudesse ser uma técnica eficaz para revelar os níveis de ação escondidos, ou talvez até inconscientes. Isso também funcionaria como um conjunto vívido de notas de rodapé sobre as presunções culturais das *dramatis personae* ndembu.

Nossa experiência na oficina de teatro sugeriu uma série de orientações de como a colaboração entre antropólogos e praticantes do teatro e da dança pode ser empreendida, em qualquer etapa do treinamento. Em primeiro lugar, antropólogos podem apresentar a seus colegas do teatro uma série de textos etnográficos selecionados por seu potencial performático. O etnotexto processado seria então transformado num roteiro de teatro preliminar a ser trabalhado. Aqui o conhecimento específico das pessoas do teatro – seu senso de diálogo, compreensão do cenário e dos adereços, um bom ouvido para os relatos ou para produzir uma frase eficaz e reveladora – poderia se somar à compreensão do antropólogo do significado cultural, da retórica do povo que está sendo estudado e da cultura material. O roteiro, naturalmente, estaria sujeito ao contínuo processo de modificação do ensaio, que por sua vez culminaria na apresentação da peça. Nessa fase, precisaríamos de um diretor experiente, de preferência alguém habituado com antropologia e com teatro não ocidental (como Schechner ou Peter Brook), e certamente alguém familiarizado com a estrutura social e as regras e temas subjacentes às estruturas da superfície da cultura que está sendo encenada. Trata-se de um ir e vir constante entre a análise antropológica da etnografia, que fornece detalhes para a performance, e a sintetização e integração da composição dramática, que incluiria sequenciar as cenas, relacionar as palavras e ações dos personagens a eventos prévios e

futuros e encenar as ações em cenários de palco apropriados. Para esse tipo de drama etnográfico, não são apenas os personagens individuais que têm importância dramática, mas também os processos profundos da vida social. Do ponto de vista da antropologia, há drama inclusive no processo de resolução e no confronto mútuo de processos socioculturais. Às vezes, os atores no palco chegam a parecer títeres pendurados por fios processuais.

Estudantes de antropologia poderiam também ajudar os de teatro durante os ensaios, se não por participação direta, pelo menos no papel de *Dramaturg*, uma função instituída por Lessing no século XVIII, na Alemanha, e definida por Richard Hornby como "apenas um conselheiro literário do diretor [teatral]" (Hornby, 1977, p. 63). Hornby e Schechner vislumbraram o *Dramaturg* como uma espécie de crítico literário estruturalista que faz sua pesquisa ao longo de uma produção, em vez de apenas em seu escritório (Hornby, 1977, p. 197-199). Mas o *Dramaturg* antropológico ou o *Etnodramaturg* não está muito preocupado com a *estrutura* do roteiro (que seria em si próprio um movimento definitivo da etnografia para a literatura), e sim com a fidelidade do roteiro aos fatos descritos e à análise antropológica das estruturas e processos do grupo. A propósito, não estou defendendo a exclusão dos antropólogos do papel de ator! Acredito que participar como ator nesse processo dinâmico aguçaria de modo significativo o entendimento "científico" que o antropólogo tem da cultura sendo estudada, pois as ciências humanas estudam, como já disse, o "homem vivo". Estou ciente também do caráter evasivo e do voyeurismo próprios de minha classe – que racionalizamos como "objetividade". Talvez precisássemos de um pouco mais do abandono disciplinado que o teatro demanda! No entanto, poderíamos nos contentar com o papel de *Etnodramaturg* como segunda melhor opção.

O movimento da etnografia para a performance é um processo de reflexividade pragmática. Não é a reflexividade de um narcisista solitário, movimentando-se entre suas memórias ou seus sonhos, mas as tentativas de representantes de uma modalidade genérica de existência humana, a experiência histórica ocidental, de entender "no sangue", para usar

a metáfora de Keats, outros modos até então inacessíveis por causa do chauvinismo cognitivo ou do esnobismo cultural.

Historicamente, a etnodramática emerge justamente quando a sabedoria sobre outras culturas, outras visões de mundo, outros estilos de vida está aumentando; quando ocidentais, no empenho de compreender filosofias, dramas e poesia não ocidentais, nos currais de suas próprias construções cognitivas, descobrem que se depararam com monstros sublimes, dragões orientais que são os senhores do caos frutífero, cuja sabedoria faz nosso conhecimento cognitivo parecer algo pequeno, rústico e inadequado para nossa nova compreensão da condição humana.

O dualismo cartesiano tem insistido em separar o sujeito do objeto, em separar nós e eles. Na verdade, também fez do homem ocidental um voyeur, concentrando-se na visão por instrumentação macro e micro para melhor compreender as estruturas do mundo com um "olho" para sua exploração. Os laços profundos entre corpo e mente, pensamento inconsciente e consciente, espécie e indivíduo têm sido tratados sem respeito, como se irrelevantes para os propósitos analíticos.

A reflexividade da performance dissolve esses laços e democratiza de forma criativa: à medida que nos tornamos uma única noosfera na terra, a separação platônica entre uma aristocracia do espírito e "as ordens baixas ou estrangeiras" não pode mais ser mantida. Ser reflexivo é ser ao mesmo tempo sujeito de si e objeto direto. O poeta, que Platão rejeitou em sua *República*, subjetiva o objeto, ou melhor, faz da intersubjetividade o modo humano caracteristicamente pós-moderno.

Talvez seja perfeitamente natural que uma antropologia da performance devesse estar caminhando ao encontro de atores dramáticos que buscam algum apoio teórico da antropologia. Com a ênfase renovada na sociedade como um processo pontuado por performances de vários tipos, desenvolveu-se uma visão de que gêneros como o ritual, a cerimônia, o carnaval, o festival, os jogos, o espetáculo, a procissão e os eventos de esporte possam constituir, nos mais variados níveis e a partir de códigos verbais e não verbais, um conjunto de metalinguagens que se cruzam. O grupo ou a comunidade não "flui" simplesmente como um todo nessas performances, e sim, de forma mais ativa, tenta se entender

para poder se modificar. Essa dialética entre "fluxo" e reflexividade caracteriza os gêneros performáticos: uma performance bem-sucedida em qualquer dos gêneros transcende a oposição entre padrões de ação espontâneos e padrões autoconscientes.

Se os antropólogos pretendem levar a etnodramática a sério, nossa disciplina terá de se tornar algo mais do que um jogo cognitivo jogado em nossas cabeças e inscrito – cá entre nós – em publicações um tanto maçantes. Teremos de nos tornar atores nós mesmos, e trazer à plenitude existencial humana o que até então permanecera apenas como protocolo mentalista. Precisamos encontrar formas de ultrapassar tanto as barreiras das estruturas políticas quanto as estruturas cognitivas, por empatia, simpatia, amizade e até amor dramatista, enquanto adquirimos um conhecimento estrutural mais profundo em reciprocidade com os, cada vez mais cientes de si, *ethnoi*, bárbaros, gentios, pagãos e marginais na busca de tarefas comuns e da rara transcendência imaginativa de tais tarefas.

Referências

FIRTH, Raymond. Society and its symbols. *Times Literary Supplement*, 13 set. 1974, p. 1-2.

GLUCKMAN, Max. On drama, and games and athletic contests. In: MOORE, S.; MYERHOFF, B. (org.). *Secular ritual*. Assen: Royal van Gorcun, 1977. p. 227-243.

HORNBY, Richard. *Script into performance*. Austin; Londres: University of Texas Press, 1977.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Crime and custom in savage society*. Nova York: Harcourt, Brace & company; Londres: Kegan Paul, French, Frubner & Co., 1926.

TURNBULL, Colin. *The mountain people*. Nova York: Simon and Schuster, 1972.

TURNER, Victor. *Schism and continuity in an african society*: a study of Ndembu village life. Manchester: Manchester University Press, 1957.

Papéis sociais na vida cotidiana e a vida cotidiana nos papéis sociais

"Acting", ou atuar, como todas as palavras anglo-saxônicas "simples", é ambígua – pode ter o significado de fazer coisas na vida cotidiana, ou encenar no palco ou num templo. Pode acontecer num tempo comum ou num tempo extraordinário. Pode ser um modo de trabalhar ou de se mover, como a "ação" de um corpo ou de uma máquina; ou pode ser a arte ou profissão de representar um papel numa peça de teatro. Pode ser a essência da sinceridade – o compromisso do eu com uma linha de ação por motivos éticos, talvez para alcançar uma "verdade pessoal" –, ou pode ser a essência da presunção – quando se "representa um papel" para se esconder ou dissimular. O primeiro seria o ideal do "Teatro do Pobre", de Jerzy Grotowski, e o segundo acontece todo dia "no trabalho". Um espião, um vigarista, um *agent provocateur* – todos eles têm habilidades para "representar". A mesma pessoa pode, em situações diferentes ao longo de um dia, "fazer um papelão" ou "dar um show de atuação". Ainda assim, esses opostos coincidem em nossa fala comum; falamos em "desempenhar um papel", quando pretendemos nos referir a alguma atividade cívica *séria*, tal como o papel de um assessor de um presidente. Por outro lado, consideramos uma "excelente atuação" no palco como uma de nossas mais profundas e "verdadeiras" compreensões da condição humana. Representar, portanto, é trabalho e lazer, solene e lúdico, presunção ou sinceridade, nosso tráfego e comércio mundanos e o que fazemos ou assistimos nos rituais ou no teatro. A própria palavra "ambiguidade" vem do latim *agere*, "agir", pois provém do verbo *ambigere*, "vagar" (*ambi-*, "sobre, em volta de" + *agere*, "fazer", o que produz dois ou mais significados possíveis: "mover-se de um lado para outro", "de natureza duvidosa"). Tanto no sentido de agir quanto no de desempenhar, representar é indispensável

para a saúde mental; como disse William Blake: "Quem deseja, mas não *age*, gera pestilência", um "provérbio do inferno" que encontra seu par em "água parada, veneno tem". Nas línguas ocidentais, a ação tem um quê de contestação. Ação é "agonística". *Act*, *agon*, *agony* e *agitate* são todos derivados da mesma base indo-europeia **ag*-, "conduzir", da qual surgiu o latim *agere*, fazer, e o grego *agein* ('άγειν), "liderar". Na cultura ocidental (euro-americana), tanto trabalho quanto brincadeira têm esse caráter enérgico e conflituoso que há muito precedeu a famosa ética protestante de Max Weber. Os gêneros de performance *cultural* anteriores ao teatro grego – por exemplo, a recitação de mitos, os rituais, as sagas ou épicas orais e o ato de contar e representar cantigas populares – retratavam intensamente por meio de mímica as guerras e disputas entre grupos de deidades ou clãs e linhagens chefiados por heróis bem armados, assim como competição por cargo, poder ou recursos escassos, conflitos masculinos em relação a mulheres e divisões entre parentesco próximo.

Phyllis Hartnoll escreveu sobre o desenvolvimento da tragédia grega desde o ditirambo (ou hino em uníssono) cantado sobre o altar de Dionísio durante certas festas religiosas (Hartnoll, 1969, p. 8). O ditirambo, uma canção em homenagem a Dionísio originalmente em forma lírica, surgiu para lidar com a vida e os mitos do deus grego de forma muito semelhante às peças teatrais litúrgicas do início da Idade Média europeia sobre o nascimento, a vida e a ressurreição de Cristo, narrativas carregadas de conflito e surgidas da porção lírica da missa matinal de Páscoa. A própria missa, a eucaristia, já era um drama com um roteiro feito a partir das escrituras muito anterior às encenações da Paixão. O ditirambo grego expandiu-se, passando a incluir não apenas os contos dionisíacos, como também os de outros deuses, semideuses e heróis, alguns dos quais eram vistos como fundadores ancestrais dos helênicos e seus vizinhos mediterrâneos. Segundo Hartnoll:

> Os feitos desses heróis, bons ou maus, suas guerras, suas disputas, seus casamentos, suas traições, e os destinos de seus filhos, que tantas vezes sofreram pelos pecados dos pais, são uma fonte de tensão dramática, do elemento essencial do conflito – entre homem e deus, entre o bem e o mal, filho e pai, dever e vocação. Isso pode levar a compreensão e reconciliação entre os elementos conflitantes – já que uma tragédia grega não precisa obrigatoriamente terminar de modo infeliz – ou a incompreensão e caos. Os enredos de todas as peças gregas já eram bem conhecidos da plateia. Eles faziam parte de sua herança religiosa e cultural, pois muitos datavam do período homérico. O interesse para o espectador estava não na novidade da história, mas em ver como o dramaturgo resolvera lidar com ela e, sem dúvida, em avaliar a qualidade das atuações e o trabalho de canto e dança do coro, sobre o qual muito pouco sabemos, infelizmente. (Hartnoll, 1969, p. 8-9)

O resumo de Hartnoll está correto, mas é incompleto. Ele não menciona o fato importante de que, nos termos de Geertz, essas peças – tanto as comédias de Aristófanes quanto as tragédias de Ésquilo e Sófocles – são "metacomentários sociais" sobre a sociedade grega da época, isto é, qualquer que fosse a natureza da trama, quer tirada do mito quer de relatórios históricos renomados, as peças eram intensamente "reflexivas". Se fossem "espelhos diante da natureza" (ou melhor, da sociedade e da cultura), seriam espelhos *ativos* (mais uma vez aquela palavra propulsora!), espelhos que analisavam os axiomas e as presunções da estrutura social, isolavam as pedras fundamentais da cultura e às vezes as usavam para construir edifícios novos, uma Cidade nas Nuvens[1] ou tribunais persas que não estavam nem na terra nem no mar, mas que eram variantes possíveis baseadas nas regras subjacentes às estruturas da vida familiar sociocultural ou da realidade social vivenciada.

O teatro talvez seja o gênero de performance cultural mais poderoso, *ativo*, poderíamos dizer, mas existem muitos outros, alguns dos quais já mencionei. Toda sociedade tem algum tipo de metacomentário, a expressão esclarecedora de Geertz para uma "história que um

1 Reino ingênuo ou irrealista, tirado originalmente da peça *Os pássaros*, do dramaturgo cômico grego Aristófanes (N. da T.).

grupo conta para si mesmo sobre si mesmo" ou, no caso do teatro, uma peça que a sociedade encena sobre si mesma, não apenas uma leitura de sua experiência, mas uma reencenação interpretativa de sua experiência. Em sociedades pré-industriais mais simples, muitas vezes existem sistemas complexos de ritual – iniciatório, sazonal, curativo e divinatório – que agem, por assim dizer, não apenas como os meios de "reanimar sentimentos de solidariedade social" (como uma geração mais velha de antropólogos teria dito), mas também para encontrar métodos através dos quais as dificuldades e os conflitos do presente podem ser articulados e receber significado por meio de contextualização num esquema cosmológico duradouro. A ira dos deuses ou dos ancestrais pode ser a causa do azar no presente, ira atiçada por alguma transgressão direta ou persistente das normas transmitidas pela alta Antiguidade e comprovadas pelos mitos de origem reverenciados. Em sociedades complexas e amplas, em que a esfera de lazer é claramente separada da de trabalho, surgem inúmeros gêneros de performance cultural de acordo com o princípio da divisão do trabalho. Esses podem ser chamados de arte, entretenimento, esporte, brincadeira, jogos, recreação, teatro, leitura leve ou séria e muitos outros rótulos. Eles podem ser coletivos ou privados, amadores ou profissionais, despretensiosos ou sérios. Nem todos têm o caráter reflexivo de muitas peças de teatro grego. Nem todos têm uma referência universal, pois muitos são limitados a públicos específicos (homens, mulheres, crianças, ricos, pobres, intelectuais, pessoas de inteligência mediana e assim por diante). Mas nessa profusão de gêneros, agora ainda maior devido à mídia eletrônica, alguns parecem ser mais eficazes do que outros em gerar obras autorregulatórias e autocríticas que chamam a atenção ou atiçam a imaginação de uma sociedade inteira, ou até de uma época, transcendendo fronteiras nacionais. Numa cultura complexa, talvez seja possível enxergar a mistura de gêneros performáticos ou narrativos, as modalidades ativas e atuantes de cultura expressiva, como num corredor de espelhos, ou melhor, numa casa de espelhos "mágicos" (cada um de um jeito, lisos, convexos, côncavos, cilíndricos ou paraboloides, para pegar emprestadas as metáforas do estudo de superfícies reflexoras) em que os problemas sociais, as questões e as crises (desde *causes célèbres* a relações categóricas macrossociais cambiantes entre os sexos e as faixas etárias) são refletidos como imagens distorcidas, transformadas, avaliadas ou diagnosticadas nas obras típicas de cada gênero, depois deslocadas para outro gênero mais capaz de escrutinar certos aspectos seus, até que muitas facetas do problema tenham sido iluminadas e tornadas acessíveis à ação reparadora consciente. Nesse corredor de espelhos, os reflexos são múltiplos, alguns ampliados, outros diminuídos, alguns distorcem os rostos que olham para eles, mas de forma a provocar não apenas o pensamento, mas também sentimentos poderosos e uma vontade de modificar as questões do cotidiano nas mentes daqueles que se olham. Pois ninguém gosta de se ver como feio, deselegante ou pequeno. Reflexos distorcidos provocam reflexividade. Num artigo fascinante intitulado "Mirror images", David Emil Thomas discute como a imagem de espelho nem sempre é a reflexão fiel; ela pode ser invertida, espelhada em seu eixo ou distorcida de outros modos (Thomas, 1980, p. 206-228). Thomas analisa as transformações através de alguns poucos espelhos curvos básicos, a partir dos quais são construídos espelhos de matriz composta: "Ao se introduzir várias curvaturas em superfícies refletoras, é possível criar espelhos que mudam o formato, o tamanho, a orientação e o eixo dos objetos que refletem de maneiras dramáticas e perturbadoras" (Thomas, 1980, p. 206).

O teatro talvez esteja mais perto da vida do que a maioria dos gêneros performáticos no sentido de que, apesar de suas convenções e restrições espaciais sobre as possibilidades físicas, é, como escreveu Marjorie Boulton, "literatura que *caminha* e *fala* diante dos olhos, feita para ser encenada, ou, poderíamos dizer, 'agida', em vez de vista como marcas no papel e visões, sons e ação em nossas cabeças" (Boulton, 1971, p. 3). Em "Performers and spectators transported and transformed", publicado na revista *Kenyon Review*, Richard Shechner nos lembra, no entanto, que

> comportamento de performance não é livre nem fácil. Comportamento de performance é comportamento conhecido e/ou praticado ou

"comportado duas vezes", "comportamento restaurado" – ou ensaiado, conhecido previamente, aprendido por osmose desde os primórdios da infância, revelado durante a performance por mestres, guias, gurus, idosos, ou gerado por regras que governam os resultados, como no teatro de improviso ou nos esportes espontâneos. (Shechner, 1981, p. 84)

A performance, portanto, é sempre dupla, a duplicidade de encenar, como discutido anteriormente, não pode escapar à reflexão e à reflexividade. Embora essa proximidade do teatro com a vida mantenha uma distância de espelho, ela faz com que o teatro seja a forma mais apta para comentar ou "metacomentar" o conflito, pois a vida é conflito, e a competição é apenas um tipo de conflito. Como disse Blake, "sem contrários não há progressão", ao menos no sentido de que Vida e Morte, Eros e Tânatos, Yin e Yang são, para usar os termos de Freud, "antagonistas imortais" – aliás, outra palavra da família *agere, agein, agōn*. Mesmo quando, em certos tipos de teatro, em culturas diferentes, o conflito parece emudecido, defletido ou representado como uma luta brincalhona ou alegre, não é difícil detectar os fios de conexão entre os elementos da peça e as fontes do conflito em âmbito sociocultural. As próprias falas abafadas e evasões de cenas de discórdia de algumas tradições teatrais e naturais comunicam com eloquência sua real presença na sociedade, e podem talvez ser vistas como um mecanismo de defesa da cultura contra o conflito, em vez de um metacomentário sobre ele.

Alguns críticos chegaram a considerar que eu teria um interesse intelectual no conflito e no drama como conflito, já que discuti o conflito social como "drama social" em várias publicações, desde meu primeiro livro, *Schism and continuity*, escrito um quarto de século atrás. De fato, tive que me defender contra esse argumento tão incisivo levantado por meus antigos professores, sir Raymond Firth e o falecido Max Gluckman, que me acusaram injustamente de introduzir um modelo tirado da literatura (eles não falaram literatura *ocidental*, mas é evidente que tinham em mente o modelo aristotélico de tragédia) para lançar luz sobre processos sociais espontâneos, que não foram criados ou definidos em convenções, mas surgiram de embates de interesses ou

princípios estruturais sociais incompatíveis na lida diária de um grupo social. Recentemente, um artigo escrito por Geertz me deixou muito esperançoso. Em "Blurred genres: the refiguration of social thought", Geertz não apenas sugere "que analogias tiradas das humanidades estão começando a desempenhar o mesmo papel na compreensão sociológica, mas também que as analogias tiradas de atividades profissionais e da tecnologia há muito desempenham na compreensão dos aspectos físicos" (Geertz, 1980, p. 196). Ele também dá o seu selo de aprovação à "analogia do *drama* para a vida social" (Geertz, 1980, p. 172). Geertz me inclui entre os "proponentes da teoria ritual do drama", em oposição à "abordagem da *ação simbólica*", que enfatiza "as afinidades do teatro e da retórica – drama como persuasão, a plataforma como palco" (Geertz, 1980, p. 172), associada a Kenneth Burke. Sua defesa enérgica de minha posição me poupa da tarefa de ter que repeti-la. Ele escreve:

Para Turner, os dramas sociais ocorrem "em todos os níveis de organização social, desde o Estado até a família". Eles surgem de situações de conflito – uma aldeia se divide em facções, um marido espanca a esposa, uma região se insurge contra o Estado – e avançam em direção aos seus desfechos por meio do comportamento convencionado encenado publicamente. À medida que o conflito se transforma em crise e na fluidez excitada de emoção aumentada em que as pessoas se sentem ao mesmo tempo parte de um sentimento comum e livres de suas âncoras sociais, são convocadas formas ritualizadas de autoridade – litígio, luta, sacrifício, prece – para conter a crise e lhe dar ordem. Se elas forem bem-sucedidas, a ruptura é sanada, e o *status quo*, ou algo do tipo, é restaurado; se não, chega-se à conclusão de que a situação não pode ser contornada, e as coisas desandam em vários tipos de finais infelizes: migrações, divórcios ou assassinatos na catedral. Com diferentes graus de rigidez e detalhe, Turner e seus seguidores têm aplicado esse esquema aos ritos de passagem tribais, às cerimônias de cura e aos processos judiciais; às insurreições mexicanas, às sagas islandesas e aos problemas de Thomas Becket com Henrique II; à narrativa pitoresca, aos movimentos milenaristas, aos

carnavais caribenhos e às caçadas indígenas ao peiote; e às perturbações políticas dos anos 1960. Um formato para todas as estações.

A crítica de Geertz vem de sua insistência em muitos artigos de que a abordagem do drama social concentra-se de forma estreita demais no "movimento *geral* das coisas" (grifo meu) e negligencia os conteúdos culturais variados, os sistemas simbólicos que incorporam o *éthos* e o *eidos*, os sentimentos e os valores de culturas *específicas*. Ele sugere que a "analogia do texto" (Geertz, 1980, p. 175) pode reparar isso, ou seja, a análise textual cuida de

> como surge a *inscrição* da ação, quais são os seus *veículos* e como eles funcionam, e qual é a implicação para a interpretação sociológica da *fixação* de significado do fluxo de eventos – *a história* do que aconteceu, o *pensamento* sobre o pensamento, a *cultura* nascida do comportamento. Considerar instituições, costumes e mudanças sociais "legíveis" de alguma forma é alterar todo o nosso sentido de que tal interpretação é dirigida a modos de pensar realmente mais familiares ao tradutor, ao exegeta ou ao analista de iconografias do que ao aplicador de testes, ao analista fatorial ou ao pesquisador de opinião pública (Geertz, 1980, p. 175-176).

Minha resposta a Geertz é simplesmente reiterar certas características da abordagem do drama social. Ele menciona "formas ritualizadas de autoridade – litígio, luta, sacrifício, prece" que são usadas para "conter a crise e lhe dar ordem". Tais formas podem cristalizar a *unicidade* de qualquer cultura, são formas para estações particulares. Tenho, de fato, tratado o ritual e os sistemas de símbolos jurídicos dos ndembu do oeste de Zâmbia como análogos ao *texto*. Mas tentei localizar esses textos no *contexto* da *performance*, em vez de interpretá-los em sistemas abstratos dominantemente cognitivos. No entanto, Geertz concorda que muitos antropólogos hoje, inclusive ele, usam abordagens *tanto* textuais quanto dramáticas, de acordo com o problema e o contexto. Alguns desses mal-entendidos e contradições aparentes podem ser resolvidos se examinarmos a relação entre os dois modos de encenar – na "vida real" e "no palco" – como componentes de um sistema dinâmico de interdependência entre dramas sociais e performances culturais. Assim, tanto as analogias dramatísticas quanto as textuais podem se acomodar.

Richard Schechner representou essa relação como um oito dividido na horizontal (ver ilustração da página 103). Os dois semicírculos superiores representam o domínio público manifesto e visível, enquanto os dois inferiores representam o domínio latente, escondido ou até inconsciente. O círculo da esquerda representa o drama social, dividido em suas quatro fases principais: ruptura, crise, reparação, desfecho positivo ou negativo. O da direita representa um gênero de performance cultural – para os nossos propósitos aqui, vamos considerar que representa um palco de drama estético. Reparem que o drama social manifesto mergulha no domínio *latente* do drama no palco; sua forma característica numa cultura dada, num tempo e lugar dados, influencia inconscientemente ou talvez pré-conscientemente não apenas a forma, mas também o conteúdo do drama no palco do qual é um espelho ativo ou "mágico". Quando se tem a intenção de que o drama no palco seja mais do que apenas diversão – embora a diversão sempre seja um de seus objetivos vitais –, ele assume a forma de metacomentário, explícito ou implícito, consciente ou inconsciente, dos grandes dramas sociais em seus contextos sociais (guerras, revoluções, escândalos, mudanças institucionais). Não apenas isso, mas sua mensagem e sua retórica realimentam a estrutura processual *latente* do drama social e são em parte responsáveis por sua ritualização. A vida em si torna-se um espelho apontado para a arte, e, equipados pelo drama estético com algumas de suas opiniões, imagens mentais, tropos e perspectivas ideológicas mais fortes, os vivos *encenam* suas vidas para os protagonistas do drama social – um "drama da vida". Nenhum desses espelhamentos mútuos – seja a vida pela arte, seja a arte pela vida – é preciso, pois esses espelhos não são planos, e sim matriciais; em cada troca algo novo é acrescentado, algo velho é perdido ou descartado. Os seres humanos aprendem por meio da experiência, embora frequentemente reprimam experiências dolorosas, e talvez a experiência mais profunda se dê através do drama; *não* através do drama social ou do drama no palco (ou seu equivalente)

isoladamente, mas no processo circulatório ou oscilatório de sua modificação mútua e incessante.

Se quiséssemos tentar estabelecer uma origem, a minha hipótese é que *todos* os gêneros de performance cultural, desde os rituais tribais até os programas "especiais" da televisão, estão potencialmente presentes na fase dos *processos de reparação*, ou seja, na *terceira fase* do drama social genérico (semelhante à condição dos mamíferos em geral que ainda trazemos conosco ao longo de toda a radiação global de formas mamíferas específicas para preencher nichos especiais). No drama social, a primeira fase ocorre quando uma ou mais normas sociais que amarram e sustentam as relações-chave entre pessoas ou subgrupos numa comunidade mais ou menos fechada são rompidas ou desrespeitadas de modo óbvio demais na percepção dessas pessoas. Muitas vezes há um ato simbólico que chama a atenção pública para a *ruptura*. Há um ato de desobediência civil: uma Boston Tea Party; um caçador africano que xinga e desafia o chefe da aldeia ao se recusar a dar a peça de carne que seria dele por direito hereditário, e assim por diante. Uma vez que isso ocorre, nenhum integrante do grupo pode ficar indiferente às implicações da ruptura. Na fase seguinte, a *crise*, as pessoas tomam partidos ao apoiar aquele que rompeu com a regra ou o que foi alvo de sua ação. São formadas facções, coalizões ou sociedades, farpas são trocadas, e pode haver violência de verdade. Antigos aliados podem se opor, e antigos inimigos, se unir. O conflito em geral é contagioso: ressentimentos passados são reanimados, velhas feridas são reabertas, antigas memórias de vitória ou de derrota são desenterradas. Pois nenhum drama social pode se concluir; os termos de seu fim são muitas vezes as mesmas condições sob as quais novos dramas surgem. A unidade e a continuidade da comunidade podem ser ameaçadas. Tudo isso pode se dar em "baixa escala" ou em "alta escala", as armas podem ser olhares, gestos, palavras, socos, lanças ou revólveres. Quando a integridade da comunidade fica ameaçada, os responsáveis por sua continuidade e pela forma estrutural de sua continuidade – em suma, a comunidade política – agem para reverter o contágio das rupturas contínuas e se esforçam primeiro para conter e depois para erradicar

a crise. Esses agentes de *reparação* podem ser chefes, anciões, homens da lei, juízes, as forças armadas, padres, xamãs, adivinhos, pais, mães, o supremo tribunal, *panchayats* de aldeia. Muitas vezes eles são os repositórios e os representantes da legitimidade, da conformidade às regras, dos padrões ou dos princípios estabelecidos.

Mas também acontece de os agentes de reparação e as ferramentas a seu dispor – tribunais, parlamentos, assembleias, conselhos, exércitos, a polícia, a mesa de negociações, os instrumentos de adivinhação, oráculos, poderes para amaldiçoar ou abençoar – perderem sua autoridade, legitimidade ou eficácia aos olhos dos integrantes do grupo. A resposta à crise pode então emergir de um grupo que pretende alterar ou reestruturar a ordem social de modo decisivo, seja reformativo ou revolucionário. Tal confronto entre as partes conservadora e reformadora pode gerar uma nova crise entre os representantes do *ancien* e do *nouveau régime*. Assim, a reparação pode tomar a forma de guerra civil, insurgência ou revolução. Isso depende muito do tamanho e da escala do grupo e do seu grau de divisão socioeconômica do trabalho. Esses fatores determinam quais modalidades de reparação serão aplicadas ou inventadas. Em sociedades com um Estado e uma estrutura social hierárquica, a não resolução de uma crise nos níveis local e regional pode resultar em ação reparadora pelas autoridades centrais políticas ou judiciais que operam por meio de seus tribunais e de sua polícia. Em sociedades mais simples, sem Estado e pré-letradas, a maquinaria reparadora é muitas vezes de dois tipos, jurídico ou ritual. A ação jurídica pode significar um julgamento formal ou informal por parte dos anciões, a convocação de um tribunal do chefe com seus conselheiros e assessores, a vingança de sangue ou uma luta. O que nos interessa aqui é a ação *ritual*. Em muitas sociedades de pequena escala, aquilo que distinguimos na tradição cultural ocidental como ordens sociais, morais e naturais é visto como uma ordem única com componentes visíveis e invisíveis. Assim como "*natureza*", o termo "*sobrenatural*" é um conceito ocidental teológico e filosófico. Portanto, a doença ou o azar na comunidade, sejam pessoais ou epidêmicos, podem ser concebidos como o resultado da ação de espíritos ancestrais invisíveis que

se ofenderam com as ações maliciosas praticadas de forma pública ou privada (brigas ou bruxaria) pelos integrantes da comunidade que descendem desses espíritos. Ou podem ser atribuídos à malícia de bruxas e feiticeiros vivos. Se erupções de doença ou uma série de eventos não auspiciosos (pestes, pragas, furacões, fome, seca, invasões imprevistas de estrangeiros, ausência de gêneros animais) coincidem com rupturas nas regras e nas relações *dentro* da comunidade, e se não parecer haver possibilidade de reconciliação racional da disputa nos termos da lei costumeira, pode-se recorrer à adivinhação ou aos oráculos, procedimentos usados para detectar as causas invisíveis do conflito e prescrever o tipo apropriado de ritual para agradar ou exorcizar o espírito aflito ou o espírito controlado pelo bruxo. Tais rituais, que chamei de "rituais de aflição" nas disputas da África central, são encontrados em muitas sociedades e muitas vezes desenvolvem um simbolismo bem elaborado. Às vezes, são associados a mitos cosmogênicos ou cosmológicos que explicam como os vários tipos de morte e de doença surgem no mundo dos homens e das mulheres. O ritual em tais sociedades é raramente o comportamento rígido e obsessivo que pensamos como ritual a partir de Freud. Na verdade, trata-se de uma orquestração de ações e objetos simbólicos em todos os códigos sensoriais – visual, auditivo, cinestético, olfativo, gustativo –, cheia de música, dança e interlúdios de brincadeira e entretenimento. Pode envolver pintura, inclusive corporal, escultura, entalhes em madeira, música instrumental e coral, tratamento médico sistêmico (os pacientes recebem poções e banhos ervais, inalação de vapor e assim por diante), esquematizações dramáticas (os sacerdotes do ritual muitas vezes encenam o papel de deuses, heróis culturais, ancestrais ou demônios descritos nos mitos), comida ritual (certos tipos de alimentos e bebidas são reservados para ritos dedicados a deuses e espíritos específicos), pregação e homilia (pois rituais desses tipos permitem um alto grau de liberdade para o comportamento verbal inovador, que muitas vezes é visto como mensagens de espíritos através de médiuns ou xamãs), análise psicológica (adivinhos tentam sondar as tensões e os ressentimentos escondidos na comunidade que podem ser a causa das aflições), dança dramática e coreografia de acordo com regras

já estabelecidas, e muitas outras modalidades estéticas e cognitivas que depois se tornarão especializadas, como profissões para-rituais, quase seculares, e, por fim, profissões plenamente secularizadas das sociedades mais complexas.

Não apenas os rituais de aflição, mas os rituais de crise de vida (nascimento, puberdade, casamento, enterros, etc.) e os rituais sazonais (primícias, colheita, solstícios e outros) também têm uma relação com o conflito. Enquanto os rituais de aflição são às vezes uma resposta direta ao azar visto como um sintoma manifesto de conflito escondido, os outros tipos principais podem ser vistos como medidas *profiláticas* contra o conflito, antecipando-o e revertendo-o ao demonstrar de forma vívida as bênçãos de cooperação. Em *A floresta de símbolos*, demonstrei, por exemplo, como tanto o ritual de circuncisão dos meninos (*Mukanda*) quanto o ritual da puberdade das meninas (*Nkang'a*) entre os ndembu dramatizam as divisões e oposições características entre homens e mulheres nessa sociedade matrilinear, divisões que surgem do próprio costume, em que o posicionamento do grupo, a herança e a sucessão são adquiridos pelo lado materno; enquanto o poder e a autoridade, a liderança da aldeia e a chefia são sustentados por homens e mulheres que deixam suas mães e irmãos para morar nas aldeias dos maridos depois do casamento. O conflito estrutural entre a continuidade estrutural feminina e a autoridade contemporânea masculina é o "verme imortal" da cultura ndembu, apesar do ritual, do mito e dos símbolos que se proliferam para mascará-lo, escondê-lo, defleti-lo ou até explicá-lo.

Em suma, o que quero dizer é que os gêneros performáticos de sociedades complexas e industriais, bem como muitas de suas instituições forenses e judiciais, o palco e o tribunal, têm raízes profundas no contínuo drama humano, especialmente em sua fase reparadora, o drama que tem origem *direta* no conflito de estrutura social, mas atrás do qual guarda provavelmente uma inquietação evolucionária endêmica; pois parecemos ser uma espécie que se entedia facilmente até com as mais vantajosas adaptações culturais. O protagonista de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, odiava a utopia, prezando sua liberdade de escolher aquilo que não é perfeito ou que é até considerado crime

ou pecado. E Goethe não disse de um Fausto aparentemente caído em desgraça que "aquele que se esforça sem cessar alcança a redenção"? A partir dessa perspectiva, os dramas sociais nos mantêm vivos, nos dão problemas para resolver, postergam o tédio, garantem pelo menos o fluxo de nossa adrenalina e nos provocam novas formulações culturais engenhosas sobre a condição humana, e essas provocações às vezes levam a tentativas de melhorar e até dar mais beleza à vida.

No entanto, em sociedades pré-industriais mais simples, a sequência completa de palcos, rupturas, crises, reparações, restauração de paz por reconciliação ou aceitação mútua da cisão pode muitas vezes seguir seu caminho natural, já que a reparação, seja jurídica ou ritual, depende de um acordo popular amplo e até geral sobre os valores e o significado. Em sociedades complexas, plurais, com divisão de classe, raça, idade e gênero, com ênfase na competição, na mudança, no individualismo, na invenção e na inovação, é menos provável que se obtenha um consenso geral, numa escala nacional ou pansocietal. No entanto, pelos mesmos motivos, é bem provável que seja gerada uma multiplicidade de modelos de ordem social, utópicos ou não, e de sistemas religiosos, políticos ou filosóficos para atribuir significado aos eventos típicos da época, operados por uma ampla variedade de retórica e outros meios de persuasão. E já que o indivíduo-geral, e não a *persona* social (o conjunto de status sociais e papéis que compõem a "personalidade social"), é tanto o gerador como a plateia final dos modelos narrados, dramatizados ou codificados esteticamente – o último tribunal de apelação, por assim dizer –, não há qualquer certeza de que, diante de uma crise maior, se alcançará um acordo sob o qual a paz e a ordem sejam restauradas ao final. Daí o paradoxo contemporâneo de que num mundo que respeita a escolaridade, a formação, a capacidade de argumentação, a negociação, a persuasão e a legalidade, muitos dramas sociais maiores sejam resolvidos pelas forças armadas, "cortando-se o nó Górdio", a solução rápida e simples para os problemas de qualquer complexidade ou de perplexidade maior do que a média. É por isso que tantas nações atualmente estão sob regime militar. Quando a divergência reina como significado, o consenso pode ser substituído pela força. Obviamente, os que tomam

o poder pela força e resolvem a situação tentam em seguida socializar os jovens num único e simplificado sistema de crença que defina a legitimidade de modo que os dramas sociais tenham novamente mecanismos de reparação predefinidos, altamente carregados de ritual secular. Em tais sociedades, os gêneros de performance cultural, que substituíram amplamente os processos rituais e jurídicos das sociedades tribais e feudais ao longo de sua complexificação em sistemas industrializados, entidades políticas urbanizadas e mercantis internacionais, muitas vezes sofrem pesados ataques políticos. Os modos industrializados de retribalização, na escala de nações com que estamos familiarizados atualmente, com ideologias políticas de esquerda, de direita ou de centro – sistemas totalitários ou totalizantes –, unem-se em sua oposição à diversidade de pensamento e estilo de vida, pois a diversidade leva à resolução *lenta* de dramas sociais em qualquer nível ou lugar em que podem aparecer no processo social ou no mapa nacional, e essa prorrogação da resolução da crise pode levar à crítica das premissas básicas da entidade política em si mesma. Pode-se argumentar que, numa escala de enormes entidades políticas industrializadas, a retribalização é na verdade uma forte contradição dialética ao modo *moderno* de produção, cuja diversidade e resposta constante à nova tecnologia (por exemplo, computadores, miniaturização, robotização da indústria e outras novidades) demandam diversidade em igual medida na esfera da *cultura*, especialmente nos aspectos que envolvem a reparação, direta ou indireta, dos dramas sociais que surgem constantemente das novas relações de produção e geram novos tipos de conflito social. Paradoxalmente, a retribalização – "uma só Lei para o Leão e o Touro", como Blake poderia ter dito (que "é opressão") – é empreendida sob a égide da evolução a uma "etapa mais alta" da sociedade. Seja definida como "fascista", "socialista", "comunista" ou qualquer outro modo de controle autoritário ou totalizante, a retribalização precisa tentar controlar todos os tipos de crise não apenas pela força, mas também pela rerritualização da terceira fase de todos os dramas sociais, ou seja, a fase da reparação – daí os julgamentos elaboradamente ritualizados dos hereges e renegados, dos quais o exemplo mais recente seria o Bando dos Quatro, na China.

Portanto, à medida que a inventividade dos seres humanos individuais e as tradições técnicas coletivas penetram a infraestrutura econômica, surge uma contradição entre as múltiplas e diversas forças e meios de produção e as estruturas estatais monolíticas, cujo controle dos meios de produção limita a criatividade nas forças e nas relações de produção.

Diferentemente do teatro, o ritual não faz distinção entre plateia e elenco. Em vez disso, há uma congregação cujos líderes podem ser padres, oficiais de um partido ou outros especialistas em ritual, sejam eles religiosos ou seculares, mas todos compartilham formal e substancialmente o mesmo conjunto de crenças e aceitam o mesmo sistema de práticas, o mesmo conjunto de rituais ou ações litúrgicas. Uma congregação existe para afirmar a ordem teológica ou cosmológica, explícita ou implícita, que todos sustentam em comum, para atualizá-la periodicamente para si mesmo e para inculcar os princípios básicos dessa ordem nos integrantes mais novos, muitas vezes numa série progressiva de rituais de crise de vida, de passagens do nascimento até a morte, atravessando puberdade, casamento, iniciação em sociedades secretas prestigiadas, progresso medido através de um sistema educacional que envolve doutrinação cumulativa e assim por diante. Teatro – do grego *theasthai*, "ver, visualisar" – é algo diferente. Schechner argumentou recentemente que:

> O teatro surge quando ocorre uma *separação* entre a plateia e o elenco. O paradigma da situação teatral é um grupo de atores pedindo a presença de uma plateia, que pode comparecer ou não. A plateia é livre para assistir à peça ou não; e se eles não forem é o teatro que sofre, não sua suposta plateia. No ritual, o não comparecimento significa rejeitar a congregação – ou ser rejeitado por ela, como acontece na excomunhão, no ostracismo ou no exílio. (Schechner, 1977, p. 79)

Podemos acrescentar que não é um pecado não assistir a uma peça de Ibsen, Tchecov, Brecht ou Ionesco, mas não ir à missa de domingo antigamente era um pecado mortal – nesse caso, seria curioso imaginar se a Igreja católica agora se vê como se aproximando do teatro, mesmo

quando ironicamente conclama por maior participação daqueles que já assistem à missa na congregação. Em Estados totalitários, passou a ser visto como pecado não participar de um comício local de figuras políticas dominantes nacionalmente – os que faltavam eram vistos praticamente como dissidentes.

Agora volto ao meu ponto original de que a vida cotidiana está intrinsecamente conectada à encenação e vice-versa. Parece-me que tanto o tribalismo quanto a suposta retribalização enfatiza *a estrutura social* e, com ela, os papéis, status e posições que são seus componentes hierárquicos (completando a *persona* estrutural) à custa do que os pensadores sociais, desde Durkheim até Kenelm Burridge, chamaram de "indivíduo". A "pessoa", argumenta Burridge, "fica contente com as coisas como elas são, o indivíduo postula um conjunto alternativo de discriminações morais" (Burridge, 1979, p. 4). "O indivíduo" ou indivíduo-geral é um conceito que surge tardiamente nas culturas humanas mais complexas. Burridge relaciona suas formas anteriores ao que chamei, seguindo Van Gennep, de *período liminar* nos ritos de passagem de um estado e status social para outro, no nascimento, na puberdade, no casamento, na morte, etc. O período liminar é o tempo e espaço de "nem uma coisa nem outra", no meio do caminho entre um contexto de significado e de ação e outro. Ele acontece quando o iniciando já não é o que era e ainda não é o que será. A característica dessa fase liminar é o surgimento de uma ambiguidade marcante, a inconsistência de significado e o aparecimento de figuras demoníacas e monstruosas liminares que representam em si mesmas essas ambiguidades e inconsistências. Como figuras ambíguas, elas intermedeiam contextos alternativos e opostos e são importantes para provocar sua transformação. Em nossa sociedade, podemos ver o "Teatro do Absurdo" de Ionesco, Arrabal e Beckett como "liminar" – embora eu prefira o termo "limin*oide*", por mais exagerado que seja o neologismo, porque, embora se trate de um estado semelhante e talvez derivado do liminar dos rituais tribais e feudais, ele é diferente por ser muito mais a criação do indivíduo que da inspiração coletiva e por ser crítico em vez de aprofundar os propósitos da ordem social existente. Nas sociedades

pré-letradas, o indivíduo incipiente emerge, mas muitas vezes de forma velada ou restrita. Burridge faz uma especulação interessante sobre esse *proto-* ou *ur-*[2] indivíduo. Ele vê o que chama de "o eu", não como uma entidade estática, mas como um movimento, uma energia que oscila entre a *persona* estrutural e o indivíduo potencialmente antiestrutural. Isso faz com que seja possível para o autor escrever que:

> O período liminar se torna uma introdução ao ser moral, uma prova para o ser moral. Em geral reencenando a transformação da natureza para a cultura, os ritos da puberdade juntam os componentes de estar junto e confrontar as faculdades culturais com as oposições e correspondências entre o ser animal, moral e espiritual. Para usar outra expressão, o iniciando tem de comparar *communitas* e antiestrutura – na qual os seres humanos, privados de seus papéis, status, pertencimentos e moralidades estão em comunhão como seres humanos – com as demandas da organização e da estrutura.
>
> Assim, respondendo a pressões passadas de parentes e conformistas sociais, a maioria dos iniciandos cede ao lado mais óbvio e visível do ritual. Alguns, percebendo intuitivamente que os símbolos e as atividades simbólicas contêm um *mysterium* – uma latência, uma promessa, um convite para perceber aquilo que jaz no fundo do óbvio e do visível –, podem alcançar e dar ordem a uma verdade que, por não poderem suportar as pressões conformistas, irão guardar em seus corações para o resto da vida. Outros se perdem no caos, sem poder lhe dar uma ordem. Poucos persistem e são levados para áreas em que a visibilidade dos símbolos culturais esconde-se da maioria. Mas enquanto a afirmação de uma verdade descoberta pede uma pausa, uma negação dá nascimento a outra, e o ato de descobrir torna-se uma jornada contínua. O centro da verdade parece se distanciar a cada movimento sucessivo a partir das periferias que se fecham. Cada chegada implica uma nova escolha moral para poder criar um novo ponto de embarque, e cada embarque requer transformação adicional do eu em relação ao outro. (Burridge, 1979, p. 146-147)

2 Do alemão. Significa "primitivo, original, mais antigo" (http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ur-?=ur_).

O homem cresce através da antiestrutura e mantém-se por meio da estrutura. Em outro trecho, evidentemente pensando no "indivíduo-geral" pós-renascentista de Durkheim, Burridge escreve sobre o indivíduo como:

> o crítico moral que vislumbra outro tipo de ordem social ou moral, a faísca criativa equilibrada e pronta para mudar a tradição. No entanto, se algumas pessoas são inteiramente indivíduos e outras são pessoas, é uma questão de observação comum que a maioria das pessoas são em alguns aspectos, e mais frequentemente, pessoas, enquanto em outros aspectos e outros tempos podem aparecer como indivíduos. E essa aparente oscilação ou movimento entre pessoa e indivíduo, numa instância particular em que o movimento é de mão única ou de ida e volta, pode ser identificada como "*individualidade*". Ou a "individualidade" pode se referir à oportunidade e à capacidade de se movimentar de pessoa a indivíduo e/ou vice-versa... (Burridge, 1979, p. 5-6)

Burridge provavelmente queria dizer que numa sociedade já caracterizada pela possibilidade de fazer muitas escolhas, um indivíduo biológico pode optar por ser uma *persona in extremis*, "um coronel sulista", "uma madame", "um grande ator", "um senador do norte", "um velho e querido diretor de colégio", "uma alma maternal", até um "excêntrico", ou um indivíduo que foge de identificação com todas as *personae* sociais disponíveis.

Na sociedade ocidental liberal-capitalista, o teatro é um processo liminoide situado no tempo liminoide do lazer entre os tempos da encenação de papéis de "trabalho". É, de certa forma, "brincadeira" ou "entretenimento" (que etimologicamente significa "manter entre", ou seja, trata-se de um fenômeno liminar ou liminoide). Originalmente, considerei o teatro como uma das abstrações do "ritual" pansocial original, que era parte tanto do "trabalho" quanto do "lazer" da sociedade

inteira antes da divisão do trabalho e do fracionamento de especializações que decompôs o grande *ensemble* ou *Gestalt* em profissões e vocações especiais. Originalmente o teatro lidava, entre outras coisas, com a resolução de crises que afetavam a todos e com a atribuição de *significado* à sequência de eventos aparentemente arbitrária e muitas vezes cruel que se seguia aos conflitos pessoais ou sociais.

A simples questão que venho defendendo aqui – e é preciso muita pesquisa para reunir as provas de fundamentação – é que, nas sociedades mais simples pré-industriais, encenar um papel e exemplificar um status era uma parte da vida cotidiana tanto quanto desempenhar um papel de forma ritualística; mesmo que o papel ritual fosse diferente do da vida mundana, ele era do mesmo *tipo* que um papel encenado por um filho, uma filha, um chefe, um xamã, uma mãe, um pajé ou uma irmã da rainha. A diferença entre a vida ordinária e a ritual (ou extraordinária) era principalmente uma questão de enquadramento e quantidade, não de qualidade. No ritual, os papéis eram separados de seu enquadramento no fluxo contínuo da vida social e selecionados para atenção especial. Eram vistos como pontos de entrada e saída de um processo contínuo (menino para homem, menina para mulher, pessoa comum para chefe, aldeão para integrante de um culto da caça, fantasma para ancestral e assim por diante), com algum simbolismo transicional interessante e a aparência assombrosa dos elementos do "indivíduo" antiestrutural em alguns lugares e tempos. Mas, nessas sociedades, representar era principalmente encenar papéis; a *persona* era o critério dominante de individualidade, de identidade. Assim, o grande *coletivo* que articulou *personae* na estrutura hierárquica ou segmentária era o protagonista verdadeiro, tanto na vida quanto no ritual.

Contra essa simetria entre a vida cotidiana e seu duplo liminar, o ritual, encontramos a assimetria da "vida" *vis-à-vis* a "encenação" na sociedade pós-renascentista ocidental pré-totalitária. Agora, contudo, detectamos um contraste interessante, até um paradoxo. Pois, como a arte ocidental em geral, o teatro ocidental sempre estabeleceu um contraste entre a vida cotidiana – trabalho ou o momento do não trabalho dedicado às preocupações institucionalizadas, ao pertencimento à família, a um clube desportivo, a organizações de caridade, a sindicatos locais, a sociedades secretas (Ordem dos Alces, Maçons, Cavaleiros de Colombo e assim por diante) – e a vida *verdadeiramente* antiestrutural (a religião privada, a participação nas artes como criador ou espectador, etc.). A *persona* "trabalha", o *indivíduo* "brinca"; o primeiro é governado por necessidade econômica, o segundo "se entretém"; o primeiro está no modo indicativo da cultura, o segundo está no modo subjuntivo ou optativo, os modo do sentimento e do desejo, em oposição às atitudes cognitivas em que se enfatiza a escolha racional, a plena (mesmo que relutante) aceitação de causa e efeito, o repúdio à participação mística ou a afinidades mágicas, o cálculo dos prováveis resultados de ação e a ciência das limitações realistas sobre a ação. Mas, embora tenha abandonado seu ritual anterior, o teatro reivindica-se como um meio de comunicação com poderes invisíveis e com uma realidade final, e ainda pode-se dizer, especialmente desde o surgimento da psicologia de profundidade, que ele representa a realidade por trás das máscaras de representação de papéis, ou mesmo que suas máscaras são, por assim dizer, "negações da negação". Elas apresentam a face falsa para poder retratar a possibilidade de uma face verdadeira. O grande teatro traz até o incesto e o parricídio para o palco por detrás das máscaras de parentesco.

De fato, o teatro se tornou o domínio do indivíduo-geral, daquilo que o homem e a mulher pós-renascentistas chamariam de "o eu verdadeiro", ou que William Blake chamaria de "o Indivíduo", com sua "identidade definida e determinada". No teatro moderno, os papéis de palco minaram os papéis da vida cotidiana ao declará-los "inautênticos". Desse ponto de vista, é o mundo *mundano* que é falso, ilusório, o lar da *persona*, e o teatro que é verdadeiro, o mundo do *individual*, representando através de sua própria existência uma crítica permanente à hipocrisia de toda estrutura social que molda os seres humanos, muitas vezes por mutilação psíquica e até física (amarrar os pés, usar corpetes, comer alimentos indigeríveis), segundo a imagem de papéis sociais abstratos. Claro, como *todas* as formas culturais, uma vez que tenha se tornado um gênero de performance reconhecido, o teatro pode ser

manipulado para apoiar posições sociais e políticas *tanto* conformistas *quanto* subversivas. Estou apenas argumentando que o surgimento do teatro moderno e pós-moderno contém as sementes de uma crítica fundamental a *todas* as estruturas sociais conhecidas até hoje. O *locus* da *ação*, como essa visão sustenta, transferiu-se da "vida real" nas arenas econômicas e políticas do "modo indicativo" para o que até então era tido como o mundo da brincadeira, da fantasia, da ilusão e do entretenimento conhecido como teatro. Isso tem sido especialmente o caso, pois os rituais religiosos foram privados de seus componentes flexíveis e lúdicos, seus palhaços sagrados, figuras mascaradas, narrativas enigmáticas, para dar lugar ao rigor solene, ao discurso sério e oficial sobre os "significados" privilegiados ou transcendentais, para usar a terminologia de Saussure. Agora é a "encenação" subjuntiva que é "real", "autêntica"; a "encenação" indicativa no chamado "mundo de verdade" é vista como "hipócrita", "inautêntica", "burguesa", "degradante" – embora recentemente as questões sociais pareçam estar começando a retornar ao que eram antes.

Algumas modalidades de "teatro experimental" se voltaram recentemente para o problema de apresentar toda a esfera de representação de papéis da sociedade mundana moderna com a "encenação" como sua alternativa criativa, o palco como o *locus* do indivíduo emergente, alienado de si mesmo num mundo que insiste que homens e mulheres se mascarem numa série bruxuleante de *personae* assombrosas. Essas não são as *grand personae* das culturas tribais e feudais, em que a criação de si como "homem público" ou "mulher pública" era uma obra de arte que envolvia estilos eruditos de vestuário, etiqueta e feitos, como demonstra Richard Sennett, mas as *picayune personae* dos escritórios, das fábricas ou os excluídos em sala de aula, apenas com vestígios da *personae* familiar para manipular em casa os resíduos de um dia cansativo. Aqui, a representação mundana do modo indicativo parece ser o domínio do fictício, do falso, da rejeição de "identidade definitiva e determinada". É contra essa "representação" que "re-agem" os mestres do teatro experimental (que veem o teatro como o contragolpe que aniquila a falsidade, mesmo quando ela "encena peças"), como Grotowski,

Brook, Schechner, Suzuki e outros, de certa forma descendentes de Stanislawski, Delsarte, Meyerhold e até de Artaud. Veja, por exemplo, algumas noções recentes de Grotowski, da entrevista que concedeu para o jornal *Trybuna Ludu*:

> A ação, na esfera da cultura ativa, da mesma forma que dá a sensação de preenchimento da vida, ampliando seu escopo, é a necessidade de muitos, mas permanece como o domínio de poucos. A cultura ativa é cultivada, por exemplo, por um escritor quando escreve um livro. Nós a cultivamos quando preparamos nossas performances. A cultura passiva – que é importante e rica em aspectos sobre os quais não é fácil falar com precisão aqui – é um relacionamento com aquilo que é um produto da cultura ativa, isto é, ler, assistir a um espetáculo, a um filme, escutar música. Em certas, digamos, dimensões de laboratório, estamos trabalhando de forma a estender a *esfera* da cultura ativa. O que é privilégio de poucos pode também se tornar propriedade de outros. Não estou falando da produção em massa de obras de arte, mas de um tipo de experiência criativa pessoal, que não é indiferente para a vida de um indivíduo ou para sua vida com os outros. [Em seguida, Grotowski assinala explicitamente a visão de que representar é ser, não é realizar uma performance.]
>
> Ao trabalhar na esfera do teatro, preparando produções durante muitos anos, passo a passo, estávamos abordando esse conceito do homem/ator ativo, em que a intenção não era representar outra pessoa, mas ser quem se é, estar consigo, num relacionamento, como Stanislawski costumava dizer. (Grotowski, 1978, p. 95-97)

Nos últimos anos, Grotowski parece ter abandonado o teatro inteiramente para se aventurar no que chama de "buscas culturais" ou "experimentações parateatrais", como a peregrinação no verão de 1977 a Fire Mountain, perto de Breslávia, na Polônia, e a Global Village, uma "espécie de universidade de pesquisa" espalhada entre vários países, que ele descreve como "centros criativos trabalhando lado a lado com vários centros de pesquisa e cultura nesses países" (Grotowski, 1978, p. 103). As principais características desses projetos eram o sumiço

da plateia e o desenvolvimento de experiências ritualizadas que, ao meu olhar antropológico, pareciam muito com as instruções e os perigos típicos das sucessivas fases dos ritos de puberdade dos meninos e meninas na África central. Seguem aqui alguns dos nomes dessas "experimentações" tanto em grupos pequenos quanto em grandes, o que pode sugerir comparações antropológicas para alguns leitores: "Vigília noturna", "O caminho", "A região do medo", "O círculo do ritmo", "O círculo da escuridão e da voz", "O corte" (que, ficamos aliviados de saber, *não* é um paralelo exato com a circuncisão, e sim uma dança "violenta, mas precisa". "Cortar" representa um corte vegetal, "uma semente de encontro", ou seja, um encontro direto entre as pessoas).

Uso a palavra "pessoas" com moderação, pois me parece que Grotowski, que é uma *persona grata* entre o partido comunista polonês, abandonou a tradição teatral para criar novas formas de iniciação ritual que inscrevem *personae* desejáveis em matéria-prima humana, ou seja, formam homens e mulheres com uma imagem humanística que deve tomar o lugar de formas mais antigas, sobretudo as empreendidas pelas grandes tradições religiosas. A tradição ocidental do teatro manteve muito bem em mente sua plateia e respeitou sua existência independente como o júri que decidiria os certos e os errados do caso apresentado pelo dramaturgo, pelo diretor e pelos atores. Aqui gostaria de repetir o que escrevi num artigo recente intitulado "Flame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality":

> Aprecio a separação da plateia dos atores, e a libertação dos roteiros da cosmologia, da ideologia e da teologia. O conceito de individualidade foi ganho a dura custa, e ceder esse conceito a um novo processo totalizante de reliminarização é uma ideia desoladora. [Distingui "liminar" de "liminoide" ao associar o primeiro à participação tribal obrigatória em rituais, e o segundo, à característica das formas artísticas e religiosas produzidas de modo voluntário, geralmente com reconhecimento de autoria individual e muitas vezes com pretensões subversivas para com as estruturas prevalecentes.] Como integrante da plateia posso ver o tema e a mensagem da peça como uma entre um número de possibilidades "subjuntivas", um modelo variante para o pensamento ou uma ação que pode ser aceita ou rejeitada depois de ponderação cuidadosa. [Talvez, ao pagar pelo bilhete, estejamos "comprando" a produção do autor e do teatro como uma *commodity*, mas isso não significa que sejamos obrigados a "comprar" suas ideias ou visões da realidade.] Mesmo como plateia, as pessoas podem ser "tocadas" pelas peças; elas não precisam ser "enfeitiçadas" por elas – carregadas para a utopia de outra pessoa ou para o "*sacrum* secular", para usar a frase de Grotowski. O teatro liminoide deve se limitar a apresentar alternativas: não deveria ser uma técnica de lavagem cerebral. [Para completar a frase de William Blake que citei pela metade anteriormente: "Uma só Lei para o Leão e o Touro é Opressão"]. (Benamou e Caramello, 1977, p. 54)

É verdade que uma das intenções da Vigília Noturna do Laboratory Theatre, de Grotowski, era fazer com que as pessoas se encontrassem "fora de seus papéis sociais". Mas ao ler os relatos sobre como os "guias" da Vigília Norturna "pastoreavam" as pessoas no sentido de empreenderem atos físicos (dança, toque) ou alcançarem certos estados psicológicos em que, de certa forma, "emoções humanas sadias podiam se liberar novamente", para citar a estudante de psicologia Janina Dowlasz (Grotowski, 1978, p. 115), é possível lembrar-se facilmente não apenas dos ritos de circuncisão da África central, como também do filme *O triunfo da vontade*. O eu privado de papel social é então remodelado pelo que Grotowski chama de "os guias" em... O quê?

Aqui gostaria de voltar brevemente ao argumento de Burridge antes de retornar à discussão sobre o teatro pós-moderno. Depois de fazer a distinção entre pessoa e indivíduo, Burridge considerou a individualidade – que é a "aparente oscilação ou movimento entre pessoa e indivíduo [já que a maioria das pessoas é ambos], numa instância particular em que o movimento é de mão única ou de ida e volta [...]. Ou a individualidade pode se referir à oportunidade e à capacidade de se movimentar de pessoa a indivíduo e/ou vice-versa" (Burridge, 1979, p. 5-6). Em geral considero a dimensão social do indivíduo em *communitas*, uma modalidade essencialmente liminoide e voluntária de

se relacionar, como uma escolha mútua feita por seres humanos totais e integrais com limpidez de consciência e sentimentos resultantes, e às vezes a geração espontânea de novas maneiras de ver ou ser. A dimensão social da pessoa da *persona* é a estrutura social ativada, o domínio público das relações governadas por normas e costumes. Mas, claro, nada é tão simples assim. Mesmo Agostinho teve de admitir que na história de verdade a Cidade de Deus e a Cidade dos homens estavam inevitavelmente entrelaçadas, e que os aspirantes a cidadãos da *urbs coelestis* teriam constantemente de buscar um meio-termo para que a vida familiar e a política urbana fossem operacionais. A individualidade parece algo que tem de ser ganho – e um aspecto de ganhá-la, diria Burridge, é "uma apreciação do próprio ser em relação a categorias tradicionais ou alternativas" (Burridge, 1979, p. 6). Burridge vê os ritos de iniciação como meios reduzidos de apresentar o dilema pessoa-indivíduo, sobretudo em seus períodos liminares, em termos da experiência de uma cultura dada e sua reflexão de si.

Meu próprio ponto de vista é que o experimentalismo de Schechner é dirigido à realização da individualidade por meio do teatro – individualidade no sentido de Burridge –, em vez de à criação do novo homem sem classe ou "não alienado", como nos termos fanáticos de Grotowski. Para usar a linguagem de Kierkegaard, Schechner se vê como uma "parteira" em vez de um Pigmaleão. Houve uma época, relembra ele, em que chegou a tentar moldar os atores de seu Performance Group em direções que considerava "pessoalmente libertadoras". Mas houve uma rebelião entre os atores, e Schechner percebeu que tinha se tornado mais uma espécie de ditador do que diretor. Tanto Grotowski quanto Schechner – e todos os diretores do teatro experimental pós-moderno – advogam a importância suprema do "processo de ensaio", que é muito mais do que a realização efetiva de um roteiro e o aprendizado das falas. Ele envolve inúmeras sessões de oficina, algumas que duram horas, outras a noite toda, com componentes como exercícios de respiração, de voz, brincadeiras ingênuas, psicodramas, dança, ioga e, ao menos no "parateatro" de Grotowski, pular em poças de lama no meio do mato. Todas essas disciplinas e provações almejam gerar *communitas*, ou algo parecido, no grupo. André Gregory, que dirigiu uma oficina em Breslávia, enfatizou que esse processo também:

> Significa alcançar os recessos internos dos atores e voltar ao passado [...] uma tentativa de alcançá-lo – como ser humano – em suas raízes [...]. Não é importante se a pessoa cria uma arte que oferece aos outros, o que importa é que os homens – seres que não são indiferentes um ao outro na vida e no trabalho – sejam incluídos no processo criativo [...]. Eu precisava do teatro de Grotowski não como alguém conectado com o teatro, ou mesmo como espectador, mas como ser humano. (Gregory, 1978, p. 42)

Mais uma vez gostaria de enfatizar: a linguagem favorecida por Grotowski se afastou da encenação de uma peça de teatro para a autodescoberta, o contato não intermediado com os outros e a compreensão deles. A retórica é religiosa, mesmo que para os discípulos de Grotowski a religião tradicional seja rejeitada. Aqui somos lembrados da busca de Durkheim pelos "substitutos seculares" tanto para a religião quanto para o ritual, e da convicção de De Courbertin de que ele os encontrara no atletismo internacional – uma convicção que o levou a estabelecer com sucesso os jogos olímpicos, um festival helenístico, humanista, pós-religioso, internacional, altamente ritualizado que celebra tudo o que os seres humanos têm em comum: um corpo capaz de ser disciplinado (um tipo de ascese profana) e uma pulsão agonística (embora essa competitividade darwinista provasse ser principalmente uma característica da cultura ocidental).

Podemos entender a atração, a sedução, do argumento de Grotowski. Vamos criar um espaço-tempo liminar num "casulo" ou centro de peregrinação – ele parece nos convidar – em que os seres humanos possam ser disciplinados e se disciplinar para se desnudarem das falsas *personae* que abafam o indivíduo. Sem dúvida deve haver um grande senso de alívio ou libertação quando o homem ou a mulher emergem desse casulo e são reconhecidos. A ideia de um retorno à natureza é claramente conectada com essa emergência. Mas a experiência dos antropólogos é a de que o processo iniciatório tem graves perigos.

O iniciando geralmente é iniciado *em* algo; ele ou ela pode ser liberado de um conjunto de papéis de status, mas apenas para poder ser mais firmemente marcado com outro. Os anciões, os gurus, os mestres das tendas de circuncisão, os "guias" estão lá para colocar marcas indeléveis (não meramente na forma de mutilação corporal – circuncisão, subincisão, extração de dentes, sacrifício, etc. –, mas também na própria psique) na "matéria-prima" genérica humana à qual os iniciandos são reduzidos mais ou menos de forma voluntária. A dimensão subjetiva da iniciação, ou de todos os tipos de passagem ritual, não recebeu atenção suficiente dos investigadores antropológicos. Podemos aprender muito do teatro experimental nesse caso. Mas podemos entender como uma entidade ou regime totalizante ou totalitário podem considerar muito conveniente a elaboração sofisticada de novos ritos secularizados de passagem, guiados por ideólogos certificados que entendem do processo ritual.

Em seu favor, pode-se dizer que Schechner nunca esqueceu que teatro é teatro, e que o entretenimento é parte fundamental dele. O entretenimento é liminoide, e não liminar, é banhado de liberdade. Envolve profundamente o poder da *brincadeira*, e a brincadeira democratiza. Próspero percebeu isso quando jogou fora sua varinha no final de *A tempestade*. Embora tenha sido repreendido por tomar liberdades com o roteiro de um dramaturgo, Schechner nunca jogou um roteiro completamente fora assim. Na verdade, ele enxerga o roteiro como um componente vital do processo de ensaio, embora não o trate como sacrossanto. O roteiro é, no mínimo, um quadro essencial e preliminar, através do qual o processo de ensaio deve fluir, embora a extensão e o caráter desse quadro em si possam ser modificados, às vezes bem drasticamente, pela lógica interior de tal processo. Outros componentes têm quase o mesmo peso: o diretor, o ator, o ambiente, ou seja, o cenário do palco que é recriado continuamente para cada produção. Tudo isso *e* o roteiro da peça crescem juntos, interagem juntos, à medida que o processo de ensaio vai amadurecendo. Schechner gosta de citar a formulação do psicólogo infantil Winnecott, "do *eu* para o *não eu* para o *não não eu*", para expressar esse processo de amadurecimento teatral. O *eu*, o indivíduo histórico e biológico, o ator, encontra o *não eu*, o papel dado no roteiro; através do penoso processo de ensaio, ocorre uma estranha fusão ou síntese do *eu* com o *não eu*. Aspectos da experiência do ator se manifestam, tingindo seu personagem no roteiro, enquanto aspectos da visão de mundo do dramaturgo ou da mensagem do roteiro e de como ela é compreendida pela perspectiva do "personagem" penetram a essência do ator como ser humano. O papel do diretor é principalmente catalítico, ele assiste ao casamento alquímico ou místico que acontece enquanto o ator atravessa o limiar do *não eu* para o *não não eu*. O *eu* dessa terceira etapa é mais rico, se não mais profundo (não gosto muito de metáforas de "profundidade" nesse caso, pois elas geralmente se sustentam sobre as presunções religiosas e filosóficas ocidentais), do que o *eu* do início.

Mas não estou aqui tentando fazer uma exposição das técnicas de ensaio de Schechner – ele obviamente poderia fazer isso muito melhor do que eu. O que quero dizer, no entanto, é que ao manter em mãos a linha vital do roteiro, a ficção salvadora, por assim dizer, Schechner salva seu teatro daquilo que Jacques Derrida chamou de "arrogância monológica dos sistemas 'oficiais' de significação". E, ao manter aberta a possibilidade de modificar o roteiro da peça – que, num sentido, também se torna um *não eu* e um *não não eu* como os próprios atores –, o roteiro em si pode ser salvo "da arrogância monológica" de interpretações oficiais que têm uma tendência a ossificar a inspiração poética em "modos clássicos de apresentação". Obras de gênios do teatro precisam de muitas épocas para serem adequadamente, para não dizer plenamente, manifestas; e é tarefa de cada geração teatral renová-las em termos de sua própria experiência. Estamos de volta aos círculos do oito na horizontal, às relações de oposição e síntese entre drama social e drama estético.

Entretenimento! Essa é a palavra-chave. Literalmente, significa "manter entre", do francês arcaico *entre*, "entre", e *tenir*, "manter". Ou seja, entretenimento pode ser interpretado como o fazer da liminaridade, o estado "nem uma coisa nem outra". O dicionário *Webster's* lhe dá conotações tanto lúdicas quanto sérias, pois pode significar: 1) "manter o interesse em, e dar prazer a; divertir; fazer graça"; ou 2) "permitir-se

pensar sobre; ter em mente; considerar". Portanto, quando o penitente confessou ao padre que tinha pensamentos lascivos, o padre perguntou: "Mas, filho, você *entreteve* tais pensamentos?". Sua resposta, bastante honesta, veio rapidamente: "Não, padre, mas eles me *entretiveram*". Essa ambiguidade é a alma do teatro, que não é um mecanismo de repressão ou mesmo de sublimação, mas uma realidade fantasiosa mesmo quando faz da fantasia realidade. Ela também possibilita ao espectador sua dignidade, seu direito de tratar tudo o que vê com o olhar subjetivo do "como se". Schechner recentemente tentou passar para uma teoria geral da performance como "um binário" de "ritual-eficácia" (com pretensões transformadoras, "mudando" o participante) e "teatro entretenimento". Em minha nomenclatura, esses termos representariam um contraste entre as modalidades "liminar" e "liminoide" da performance. Na verdade, eles se interpenetram, embora Grotowski fizesse com que o primeiro prevalecesse, e boa parte da Broadway preferisse o segundo. "Performance", escreve Schechner,

> compreende o impulso de ser sério e divertir os outros; colecionar significados e passar o tempo; exibir o comportamento simbólico de "lá e então" para existir apenas no "aqui e agora"; ser si mesmo e brincar de ser outros; estar num estado de transe e estar consciente; conseguir resultados e perder tempo; focar a ação num grupo seleto que compartilha uma linguagem hermética, e transmitir essa ação para a maior plateia possível de estranhos que comprem ingressos. (Schechner, 1977, p. 218)

Para concluir, vamor retornar ao título do capítulo, cujas ironias não foram eliminadas por nossas peregrinações de forma alguma. Quando representamos na vida cotidiana, não reencenamos meramente para fins de estímulo indicativo, encenamos em quadros que tomamos dos gêneros de performance cultural. E quando encenamos no palco, seja qual for ele, devemos, nesta era reflexiva de psicanálise e semiótica, mais do que nunca, trazer para o mundo simbólico ou fictício os problemas urgentes de nossa realidade. Temos de entrar no mundo subjuntivo dos monstros, dos demônios e dos palhaços, da crueldade e da poesia, para

poder dar sentido a nossas vidas cotidianas, ganhando o pão nosso de cada dia. E, quando entrarmos em qualquer teatro que a vida nos permitir, já teremos aprendido quão estranha e multinivelada é a vida cotidiana, quão extraordinário é o ordinário. Não precisaremos mais, para usar os termos de Auden, da "segurança sem fim" das ideologias, mas prezaremos o "risco desnecessário" de encenar e interagir.

Referências

BENAMOU, Michael; CARAMELLO, Charles. *Performace in postmodern culture*. Madison, WI: Coda Press, 1977.

BOULTON, Marjorie. *The anatomy of drama*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1971.

BURRIDGE, Kenelm. *Someone, no one*: an essay on individuality. Princeton: Princeton University Press, 1979.

DOWLASZ, Janina. Psychologist at Grotowski's. *Zicie Literackie*, Cracóvia, n. 381.538, p. 111-5, 18 set. 1977.

GEERTZ, Clifford. Blurred genres: the refiguration of social thougth. *American scholar*, Washington, p. 165-179, primavera 1980.

GREGORY, Andre. *On the road to active culture*. Wroclaw: Grotowski Theatre Institute, 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. Entrevista concedida ao jornal *Trybuna Ludu*. 1978, p. 95-97.

HARTNOLL, Phyllis. *The concise history of theater*. Nova York: Harry N. Abrams, 1969.

SCHECHNER, Richard. *Ritual, play and performance*. Nova York: The Seabury Press, 1977.

______. Performers and spectators transported and transformed. *Kenyon Review*, v. III, n. 4, p. 83-113, 1981.

THOMAS, David Emil. Mirror images. *Scientific American*, v. 2-3, n. 6, p. 206-28, 1980.

TURNER, Victor. Flame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality. In: BENAMOU, M.; CARAMELO, C. (org.). *Performance in postmodern culture*. Wisconsin: Coda Press, 1977.

Sobre o autor

Victor Witter Turner nasceu em Glasgow, na Escócia, em 28 de maio de 1920 e faleceu em Charlottesville, Virginia, nos Estados Unidos, em 18 de dezembro de 1983, país onde desenvolveu praticamente toda a sua carreira acadêmica e onde sucessivamente lecionou nas universidades de Cornell, Chicago e, desde 1977 até sua morte, na Universidade da Virginia. Nesta última, ocupou a cátedra William R. Kenan Professor of Anthropology and Religion. Estudou literatura inglesa e depois antropologia em Manchester com Max Gluckman. De 1950 a 1954, conduziu pesquisa de campo vinculado ao Rhodes-Livingstone Institute sobre os ndembu, população bantu da colônia britânica da Rodésia do Norte, atual Zâmbia, e se doutorou na Universidade de Manchester no ano seguinte. Em fevereiro e março de 1979, visitou o Rio de Janeiro, onde realizou pesquisa de campo e apresentou conferências.

Principais livros publicados:

- *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press, 1957 [inédito em português].
- *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967 [edição brasileira: *Floresta de símbolos*: aspectos do ritual ndembu. Niterói: Eduff, 2005].
- *Drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Oxford University Press, 1968 [inédito em português].
- *The ritual process*: structure and anti-structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969 [edição brasileira: *O processo ritual*: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974].
- *Dramas, fields, and metaphors. Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974 [edição brasileira:

Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2008].

- com Edith L. B. Turner. *Image and pilgrimage in Christian culture*. New York: Columbia University Press, 1978 [inédito em português].
- *From ritual to theatre:* the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982 [Edição brasileira: *Do ritual ao teatro:* a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015].
- *The anthropology of experience* (org.). Champaign: University of Illinois Press, 1986 [inédito em português].
- *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987 [inédito em português].

Índice

A

Abrahams, Roger, 57-58
Alland, Alexander, 129
análise de texto, 152
antiestrutura, 35, 43, 59
Antoun, Richard, 100
Antropologia, ensino da, 127
antropologia simbólica, 25
Aristóteles, 10, 13, 101
atuar, 145
Ausdruck, expressão, 16

B

Barthes, Roland, 25-26
Bauman, Richard, 57-58
Beal, Samuel, 40
Becket, Arcebispo Thomas, 102
Beckett, Samuel, 49
Bedeutung, significado, 16
Belmont, Nicole, 113
belsnicklers, 57
Bennett, John, 119
Benson, sir Frank, 10
Bercovitch, Sacvan, 104
Berlin, Isaiah, 48
Bhagavad Gita, 39
Blake, William, 52, 70, 115, 146, 150, 159, 165, 169
Boehme, Jacob, 116
Boulton, Marjorie, 149
brincadeira, 41, 44
  definição, 44
  no lazer industrial, 53-54, 120-121
  no ritual, 119-121
Brook, Peter, 129, 167
Burke, Kenneth, 96, 151
Burridge, Kenelm, 161-163, 169-170

C

Calame-Griaule, Geneviève, 38
calvinismo, 50-53
carnaval, 57-59
carnaval de São Vicente e Granadinas, 57-59
Casa de bonecas, 133
caso Dreyfus, 15, 97
cerimônia, 113-114, 117
códigos sensoriais, 10
communitas, 59-71
  definição, 62
  e ciclo Orc-Urizen, 70
  e estrutura social, 69
  e fluxo, 77
  e Pentecostes, 70
  espontânea, 65
  e teatro, 13-14

ideológica, 66
normativa, 67
conflito, 11
crise iraniana, 98-99
crise, segunda fase do drama social, 96
crônica e história, 92-94
Csikszentmihalyi, Mihaly, 66, 76-80, 106
cultura como mente objetivada, 17
Cunnison, Ian, 95

D

Danielou, Alain, 46
Delattre, Roland, 114
diagrama do drama social/drama estético, 102, 129, 153
diagrama do oito horizontal (*loop diagram*)
drama social/drama estético, 102, 128, 153, 173
Dieterlen, Germaine, 38
Dilthey, Wilhelm, 14, 23, 105
sobre *Ausdruck*, expressão, 16
sobre *Bedeutung*, significado, 16
sobre categorias formais, 14
sobre *Erlebnis*, experiência, 14-18
sobre mente objetivada, 17
sobre *Verstehen*, compreensão, 16
sobre *Wert*, valor, 16
ditirambo, origem da tragédia grega, 146
dogon, povo da África ocidental, 38
drama ritual, 137-141
drama social, 9-14, 97-110
e Dilthey, 16
encenado, 128-130, 134
fase reparadora como origem dos gêneros performáticos, 12-14, 100, 105, 154-158
ndembu, 97, 132, 134
dramas sociais, exemplos, 98-101
dramaturgo, 141-143
Dumazedier, Joffre, 46
Durkheim, Emil, 9, 30, 72
sobre *la vie sérieuse*, 42
sobre representações coletivas, 74

E

Eckhart, Meister, 116
Eliade, Mircea, 118
"êmico" e "ético", 91-92, 122
ensaio, 19, 23
ergotrópico, 10
Erlebnis, experiência, 14-18
espírito serpente, 137
estruturalistas, 15
ética protestante, 50-53
etimologia, 20
etimologias, 20
acting ("atuar"), 145
"ambiguidade", 145
"entretenimento", 55, 163
experiência, 20-24
gan, gerar ou produzir, 111
"lazer", 53
"liminar", 31
"liturgia", 40-41
"narrar", 122-123
"-oide", 43

"performance", 16, 111, 129
play ("brincar"), 44-45
work ("trabalho"), 39-41
xamã, 40
etnodramática, 143-144
experiência
antropologia da, 89
Erlebnis, 14-17, 88
e teatro pós-moderno, 20
expressão artística da, 18
restaurada, 22
Exu, divindade da indeterminação, 108-107

F

fase liminar, perigo da, 119
"fios", metáfora para conexões históricas e simbólicas, 90
Firth, Raymond, 99, 130, 150
fluxo, 76-82
e reflexividade, 106, 143
fofoca, 95
forma processual do drama ocidental, 10
franciscanos, 68

G

Geertz, Clifford, 111, 116, 147
sobre ritual e teatro, 151-153
sobre texto, 152
Gennep, Arnold van, 30-33, 55, 112, 114, 116
Gluckman, Max, 130, 150
Goethe, Johann Wolfgang, 18
Goffman, Erving, 129
Grathoff, R., 104
Grazia, Sebastian de, 47
Gregory, André, 171
Griaule, Marcel, 38
Grimes, Ronald, 110
Grotowski, Jerzy, 14, 145, 166-171, 174
grupos-estrela, 96, 102
Gulliver, Philip, 99

H

Handelman, Don, 104
Hanna, Judith Lynne, 115
Hartnoll, Phyllis, 146-147
Hassan, Ihab, 121
Heusch, Luc de, 95
Hodges, H. A., 14
Hornby, Richard, 142
Horton, Robin, 115
Huizinga, Johann, 120

I

Ibsen, Henrik, 133
ik, povo de Uganda, 129
ilomba, espírito serpente, 137
indeterminação da realidade social, 107-108
indivíduo, o, 161
iniciação, 31-34

K

Kermode, Frank, 95, 109
Kuswanika ijina, herança do nome, 135

L

lazer, 46-50, 52-53
Leach, sir Edmund, 111
Legesse, Asmarom, 91
Lévi-Strauss, Claude, 10, 36
  modelos utilizados por, 37
Lex, Barbara, 11
"liberdade de, liberdade para", 48
liminar e liminoides
  comparados, 72-76
  obrigação e opção, 57-61
  solo fértil de criatividade cultural, 36
liminaridade, 32-35, 55-56, 63
  tribal, 36-37
liminoide, 43-45, 71
linguística, 25-26
liturgia, 40, 117
lúdico
  invenção, 41
  na cultura tribal, 42
  recombinação, 37

M

MacAloon, John, 76
Maine, Henry, 72
makishi, dançarinos mascarados ndembu, 57
Malinowski, Bronislaw, 131
mente objetivada, 17
metacomentário, 111, 147
metáfora do "espelho"e os gêneros performáticos, 147-148, 153-154
metas inconscientes, 18-20
Moore, Sally Falk, 108-109, 113, 117
Myerhoff, Barbara, 105, 113, 117

N

narrativa, 107, 122-123
ndembu
  crônica, 92-94
  dramas sociais, 96-98, 130
  estrutura social, 86-87
  fofoca, 96
Nikhilananda, 40
Norbeck, Edward, 52
"não não eu", 172

O

oficina
  de drama-antropologia, 129-144
  de teatro, 19
Owen, Wilfred, 18

P

paradigma, 102
Pentecostes, 70
performance
  de etnografias, 128-144
  síntese transcultural por meio de, 23
Performing Garage, 132
período liminar, perigos do, 119
piada, 42. *Ver também* brincadeira
Piaget, Jean, 46
Pike, Kenneth, 91
poiesis, 123, 133
Pokorny, Julius, 21-22
positivismo, 14
pragmática, 25-26

Universidade de Brasília - Biblioteca

princípios cosmológicos, 37
processo social, 25-28
puritanismo e o teatro, 51

R

Rabelais, François, 29, 49
Rappaport, Roy, 117
reflexividade, 13, 105, 142
  e "espelhos", 147-150
reintegração, quarta fase do drama social, 99
religião, 122-123
reparação, terceira fase do drama social, 154
  como origem dos gêneros performáticos, 11-13, 99, 104, 154-160
  ritual como meio de, 11, 105, 109
ritos de passagem, 30-40, 110, 113
ritual, 11
  "bismo e abismo", 114-116
  como performance, 111-116
  como trabalho, 39-43, 46
  definição, 111
  e cerimônia, 113-114, 117
  e teatro, 160-162
ritual dos gêmeos, 42
ritual ndembu de herança do nome, 135-137
ritual secular, 113
ruptura, primeira fase do drama social, 99

S

sacrifício, 11, 39
Sandombu, 135, 137-138, 139
Sapir, Edward, 88-89
sátira, 54
Saussure, Ferdinand de, 25, 166
Schechner, Richard, 128-130, 141, 167
  diagrama do drama social/drama estético, 102, 129, 153
  e ensaio, 23, 132-134
  e o teatro experimental, 18, 170, 170-173
  sobre a restauração do passado, 13
  sobre comportamento de performance, 149
  sobre o fim do humanismo, 20
  sobre teatro e ritual, 160
semântica, 25-26
semiologia, 25-27
semiótica, 25-26
Sennett, Richard, 166
signifiants e *signifiés*, 28
significado, 16, 105-107
simbologia comparativa, 25
  escopo da, 29
símbolos, 10
  como dinâmicos, 28
Singer, Milton, 30, 46
sintática, 25-26
síntese transcultural, 23
sistemas simbólicos pós-industriais, 38
Skeat, Walter, 21, 44
Spindler, George, 88
subjuntivo, 116-119
Sutton-Smith, Brian, 35-36, 71
Suzuki, Tadashi, 167

T

teatro
e drama social, 13
e o sobrenatural, 14
instrumento de escrutínio
social, 12
ocidental, 164
Teatro do Absurdo, 161
teatro experimental, 18, 23, 166
teatro pós-moderno, 19
Tempestade, A, 10
The Performance Group, 19
Thomas, David Emil, 149
tipos simbólicos, 104
trabalho, definição, 40
ritual, 41-44, 46-49
tragédia grega, 146-147
transição, 30
Turnbull, Colin, 129
Turner, Edith, 136

V

Vansina, Jan, 94
Vayda, Andrew, 119-120
Verstehen, compreensão, 16, 22

W

Watergate, 97, 103-104
Watson, William, 33
Weber, Max, 50
Wert, valor, 16
White, Hayden, 87, 89, 92
Wilson, Godfrey e Monica, 111
Winnecott, Donald, 172
Witter, Violet, 7

X

xamã, 40, 118